

---

B á r b a r o s :  
P o e s í a  
chilena actual

---

# BABEL

REVISTA DE LIBROS

---

---

La esfinge:  
Entrevista a  
Sergio Ramírez

Revista mensual,  
Nº 11, septiembre 1989, A 1.000

---



Dossier: Palabras para Joyce. Ensayos inéditos en español de Anthony Burgess, Flann O'Brien y Jacques Derrida/ Molly Bloom por Ramón Alcalde/ Una aproximación al *Finnegans Wake*/ La política de la lengua/ El *Ulises* corregido/ La risa del maestro

---

Francis Ponge, por Borges y colaboradores/ Juan Goytisolo, por él mismo

Además: reseñas, investigaciones, anticipos, novedades y todo sobre los libros que nadie puede comprar

---



"II SEMANA DEL AUTOR ESPAÑOL EN BUENOS AIRES"

# JUAN GOYTISOLO

**Lunes 2 de octubre:** 19.00

Mesa redonda: "Juan Sin Tierra, el escritor transterrado"

Intervienen: Arturo Carrera

Horacio Salas

Roberto Yahni

Modera: Pedro Molina Temboury

**Martes 3 de octubre:** 19.00

Mesa redonda: "El problema de España"

Intervienen: Juan Carlos Martini

María del Carmen Porrúa

Juan José Sebrelli

Modera: Jorge Saborido

**Miércoles 4 de octubre:** 19.00

Mesa redonda: "Teoría de la novela en Juan Goytisolo"

Intervienen: Josefina Delgado

Daniel Link

Manuel Ruiz Lagos

Modera: Danubio Torres

**A todas las mesas asistirá Juan Goytisolo.**



INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA  
Florida 943

Capital

Argentina | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros, Año II, Nº 11

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Dirección periodística: Guillermo Saavedra.

Secretario de redacción: Salvador Pazos.

Coordinación y corrección: Ada Solari.

Jefe de arte: Elías Rosado.

Tráfico: Fabián Chejfec.

Publicidad: Vocación SRL, Perú 457, 2º of. C,  
tel.: 34-7365/3924/8216.

Secciones y columnas: Marcelo Cohen (Batidore  
libero), Nicolás González Varela y Andrés Roszler  
(Impresiones del mundo), Luis Chitarroni  
(Siluetas), Elena Massat (Infantiles), Horacio  
González (Actualidad), Marcos Mayer (Ripios  
nacionales), Sergio Chejfec (Historias de vidas),  
Pablo Avelluto (Imagen y sonido), María Moreno  
(La mujer publica), Gabriela Esquivada  
(Instrucciones), C. E. Feiling (Poesía y teatro),  
Alicia Paz (Psi), Germán L. García (Informe para  
el psicoanálisis).

Corresponsales: Elvio Gandolfo (Uruguay),  
Christian Kupchik (Suecia), Armando Mena  
(México), Néstor Perlongher (Brasil).

Colaboran en este número: Osvaldo Aguirre,  
Adriana Amante, Mágara Averbach, Sergio  
Benzstein, Eduardo Correa, Américo Cristóbal,  
Rita Fonseca, Federico Galende, Omar Genovese,  
Miriam Grignoli, Eduardo Griner, Paula  
Hochman, Tamara Kamenszain, Claudia Kosak,  
Diego Lagache, Norberto Gabriel López, Annick  
Louis, Milia Molina, Fernando Murat, David  
Oubiña, María Cristina Pinto, Guillermo Piro,  
Eduardo Rinesi, Marcelo Sauri Ortiz, Daniel  
Scarfó, Oscar Scopa, Carlos Silveyra, Herminia  
Solari, Mario Teruggi, Esteban Vernik y Jorge  
Warley.

Diseño de tapa: Eduardo Rey.

Foto de tapa: "Mujer puertorriqueña", por Dian  
Arbus (1965)Composición: Letter Laser, Perú 457, 2º cuerpo,  
4º F.Películas: Fotomecánica Giaquinto, Rivadavia  
2134, 5º G.Impresión: Impresora Balbi S.A., Belgrano 5945,  
Wilde.Distribuidor en Capital: Juan C. Gómez, Víctor  
Martínez 1606.

Distribuidor en interior: SADYE, Belgrano 355, 9º.

Babel es una publicación de Puntosur SRL, Julio  
A. Roca 751, 3º B, tel. 331-3725, 30-7595 y 34-  
0627, (1067) Buenos Aires, Argentina. Registro de  
la Propiedad Intelectual: en trámite. Editor  
responsable: Gabriel A. Fontenla. Prohibida su  
reproducción parcial o total. Derechos reservados.  
Los artículos firmados sólo reflejan la opinión de  
sus autores y no necesariamente la de la revista.

# S U M A R I O

El libro del mes. *El ala de la gaviota*, de Enrique Molina. Pág. 4

Tráfico/Impresiones del mundo. Pág. 6

Batidore libero/Sucesos argentinos. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Ripios nacionales. Pág. 11

Siluetas. Flann O'Brien/ Brendan Behan. Pág. 12

Infantiles. Pág. 13

Bárbaros. *Poesía chilena actual*: la insularidad de la palabra. Pág. 14

Actualidad. Pág. 17

Ciencias. Pág. 20

Dossier. *Palabras para Joyce*. Pág. 21

Historias de vidas. Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Tamara Kamenszain/El buscón. Pág. 32

La mujer publica/ Opiniones. Pág. 33

La esfinge. Entrevista a Sergio Ramírez. Pág. 34

Humanidades. Pág. 36

Viajeros. *Juan Goytisolo, un español diverso*. Pág. 38Rescate. *Francis Ponge*: las palabras como cosas. Pág. 40

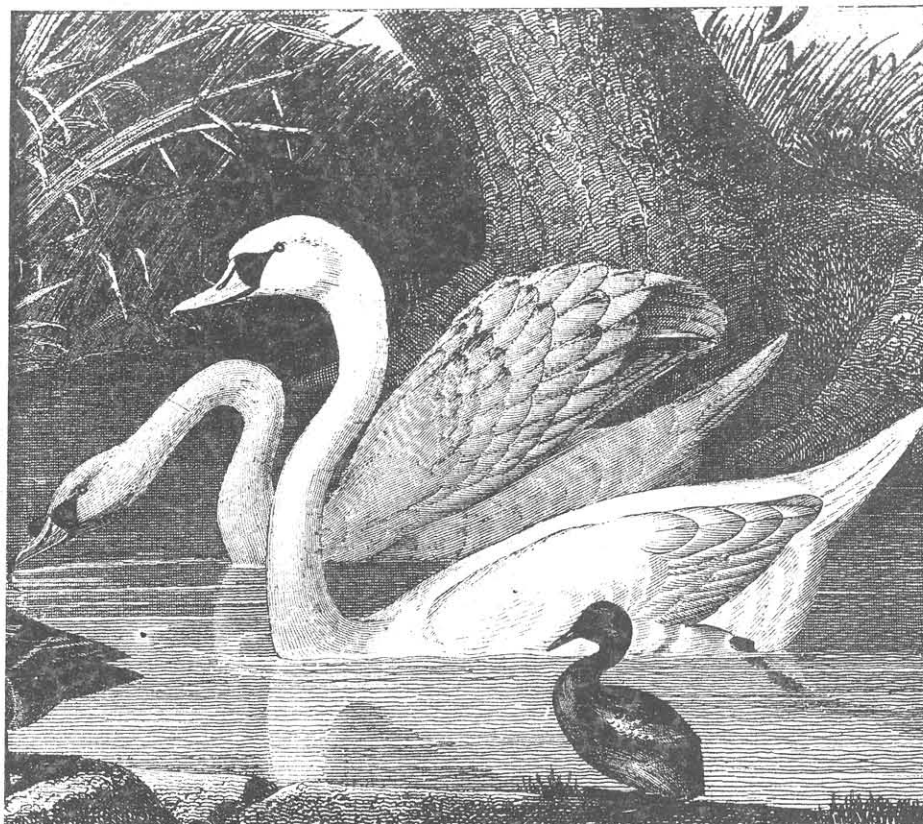
Poesía. Pág. 43

Hermann Hesse: la vigilia de un inconformista. Pág. 44

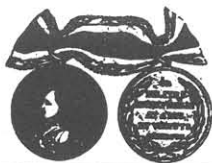
Anticipo. *La rebelión del coro*, de José Nun. Pág. 46

Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

El potrero. Los juegos de Babel. Pág. 50







# El ala de la gaviota

Enrique Molina



## Olvido y recuerdo de las imágenes

En uno de los cuadros que David Hockney pintó de sus padres, la madre, a la izquierda, mantiene una actitud hierática: mira al pintor, rígida, desde una silla que está ubicada contra la pared del fondo; me parece que está sentada casi como una escolar que teme la reprimenda del maestro —derecha la espalda, las manos sobre el regazo, cruzados los pies (¿el izquierdo atrás?). El padre, a la diestra del que mira el cuadro pero más adelante que su esposa, está hojeando un libro bastante grande. Se sienta sobre el borde de la silla, el cuerpo inclinado para examinar las páginas; sus talones no tocan el suelo, sino que apoya sobre éste apenas la mitad delantera de cada zapato. Son unos zapatos negros y acordonados, que debemos suponer de charol. Y no estoy seguro de ningún detalle del cuadro que no sea el del esfuerzo de concentración que revelan aquellos pies, esos zapatos. Por ejemplo: ¿qué ocupa el centro de la pared del fondo? ¿un hogar, adornos sobre la repisa?

Otro caso. En *La servante de Bocks*, de Edouard Manet, el hombre al que le están sirviendo cerveza tiene la mitad de la espalda vuelta hacia el pintor; acodado, se lleva a la boca una pipa de espuma de mar, blanca, recta. Está mirando a una bailarina que se desplaza sobre el escenario, en el fondo y a la izquierda del cuadro. Y lo que recuerdo con seguridad es el modo en que sostiene la pipa: entre el índice y el pulgar, permitiendo que el homillo y el tubo reposen sobre los restantes tres dedos. Puede ser un gesto de concentración o un ademán afectado; o quizás ambas cosas, la afectada concentración que asumimos durante un espectáculo público, porque bien sabemos que, si alguno de los concurrentes se aburre momentáneamente y aparta su vista del escenario, nosotros pasaremos a ser el espectáculo.

La tensión de los pies dentro de esos zapatos negros. La manera en que la mano sostiene aquella pipa. Recordamos estos detalles porque se trata de imágenes que estaban en nuestra memoria incluso antes de ver el cuadro, y que perduran en nuestra memoria incluso después de haber olvidado el cuadro completamente. Son detalles que no son tales. Platón se desquita así de la escasa plausibilidad de su teoría de la reminiscencia: es triste que las imágenes sean nuestra única anámnesis.

La Poesía a veces intenta infructuosamente imitar a la Música, desconociendo que la música *verbal* apunta a un oído completamente distinto, tan hábil en detectar una estrofa alcaica como incapaz de discriminar si lo que están pasando por la radio es *Satisfaction* o *Una noche en el Monte Calvo*. Curiosamente, sin embargo, la Poesía muchas veces tiene éxito cuando intenta imitar a un arte que, en apariencia, le es absolutamente ajeno: la Pintura. No me refiero aquí a la siringa de Teócrito ni al moderno caligrama, cuya banal y obscena preocupación por lo icónico sería digna de burla si no reflejara el intento de anular el divorcio (el necesario divorcio) entre las palabras y el mundo, haciendo del poema una pequeña *Natursprache*, una *lingua adamica*. Sí me refiero, en cambio, a esos versos que evocan una imagen visual (que nos hacen *recordar* una imagen) tan bien como podría hacerlo un detalle en un cuadro; se ha escrito mucho acerca de las "imágenes poéticas", pero las imágenes de las que estoy ahora hablando no están codificadas en los manuales de Retórica, porque no hay un mecanismo, ni pictórico ni poético, para captarlas: "tome una relación causa-efecto, ponga la causa en función sustantiva y obtendrá una *metalepsis*, e.g. Salmos 27, 2: *labores manuum tuarum manducabis*, 'comerás el trabajo de tus manos'". Es imposible imaginar instrucciones análogas para llegar a plasmar esta imagen de Eliot, que equivale a todo lo que "Rhapsody on a windy night" significa: "And a crab one afternoon in a pool, / An old crab with barnacles on his back, / Gripped the end of a stick which I held him" ("Y un cangrejo cierta tarde en un charco, / un viejo cangrejo cubierto de moluscos, / se aferró del palo que yo le estiraba").

El motivo de esta larga digresión son dos versos que figuran en *El ala de la gaviota*, libro de Enrique Molina que la editorial catalana Tusquets ha publicado en su colección "Nuevos textos sagrados". Molina, a sus ochenta y nueve años de edad y con una larguísima trayectoria poética, no necesita de un comentario diferente a éste ni, por fortuna, requiere todavía que se le haga un homenaje. Merece más bien que alguien reflexione sobre la imagen, aquello que él, artista plástico además de poeta, ha convertido en un sello distintivo. La última estrofa de "El que fui surge a veces": "Y ahora cuando las cosas rociadas de fuego huyen/ hacia la sombra violadora/ el que fui es cada vez más misterioso, / disperso en millares de gestos cuya verdad es un mono/ perdido en dicha profana hasta el polvo sin/ consuelo, / la naranja flotante que golpea contra los pilones del pequeño embarcadero en el río, / el largo reguero de aves migratorias que en otro/ país volaron sobre mi alma días enteros/ en pos de grandes sinfonías solares que las/ enardecían/ y hacían brillar la locura en sus ojos redondos y/ fijos".

Esa naranja ¿cáscara, mitad?, esa superficie rugosa y coloreada. Podemos imaginar que el agua está sucia, soporta las venenosas (pero brillantes, bellas) estrías del petróleo; la naranja golpea rítmicamente los pilones del muelle, chocándose a veces con otra basura, quizá papeles, plástico, detergentes. Podemos imaginar todo esto por una razón sencilla: lo recordamos. Molina, como podría haberlo hecho un pintor, ha captado uno de esos detalles "generalizados", realizando una vez más el escueto milagro de la imagen, única y pobre anámnesis a la que tenemos acceso. ¿Quién no reconoce la NARANJA FLOTANTE QUE GOLPEA LOS PILONES DEL PEQUEÑO/ EMBARCADERO EN EL RÍO?

C.E. Felling

## GENTES DE MIGRACIONES

De rostros sin cortesía, que hacen pensar en  
lluvias y soles violentos,  
llegaron desde las malezas, de un lugar  
al que no vieron nunca.

Al caer la noche  
miraban dormir a sus mujeres  
mientras ellos bebían, cubiertas con  
edredones,  
con los brazos cruzados sobre sus senos  
para que nunca dejaran de brillar  
de sitio en sitio, donde el hombre sea  
bendito  
por la locura y la estrella del Génesis.

Pero cuando las piedras se volvían  
andrajos  
cantaban por los días enterrados y el  
balido del viento,  
predicaban en las cocinas con himnos  
disolutos  
a las células de su cuerpo y a las bocas  
besadas.

Rezaban sólo a hogueras  
o a hojas comidas por orugas,  
como si la visión de la carne fuera al  
mismo tiempo  
una fiesta y una tumba, entre los violines  
de la casa de Huser donde los espectros  
bailaron.  
Sus mujeres no hacían sombras en el suelo,  
con largas cabelleras muy negras.

Extrañas gentes.

## LOS PRESAGIOS

No han sido tan graves mis errores para  
pagarlos  
con la vida,  
sin embargo hasta el paso de una mosca se  
paga  
con la vida.

También el campo infantil suspiró y  
tembló la luz  
de la luna  
cubierto con una sábana inmensa.  
La morena mujer que me  
cuidaba  
se desprendía del suelo y levitaba para  
ofrecerme el

terror mientras lloraba,  
mestiza ocre, cuerpo cálido y lento,  
enseñándome el bien y el mal, y sólo ella  
me anunció la pisada de fuego y la señal del  
réprobo.

Tal vez fuera apasionadamente contrahecha,  
con un ligero jadeo y el viaje a lo  
profundo de sus

ojos de siglos,  
y tan hermosa, con un hilillo de sudor en  
el canal

de los senos,  
se contraía como una medusa cuando la  
tocaban,  
y en vano la llamaré,



y hablaba un idioma remoto desde las lagunas,  
sirvienta descalza del sol, la adorada.

Excitante niñera en las excavaciones del sol con el  
incienso de sus axilas,  
querida para siempre, única en la muchedumbre de  
los helechos,  
madre y amante ciega en un lugar de rapiña,  
y a quien grita de miedo en la noche ella lo azuza

con una brasa,  
tierna como un saucito a la orilla del río,  
tirada en el monte con sus hombros  
su cuerpo sostenía las tormentas en el silencio  
nocturno.

"Cree en mí —me decía— los condenados  
bailan desnudos en una enorme caldera en la  
hoguera de sus pasiones  
iluminados por grandes milagros celebrantes."  
Y añadía: "Disuélvete también en el viento  
mendigo, querido niño,  
obedece piadosamente a las tentaciones,  
elegido para el día del Juicio entre las almas  
reverentes".

Vibrante como una estrella para calmar los  
lamentos  
el ángel de lo tantálico desplegaba con ella  
sus alas  
entre los cuatro elementos,  
para el desamparo de futuros amantes que  
jamás se unirían.

## IMAGENES QUE EL DURMIENTE VE PASAR EN SU SUEÑO

A lo largo de la noche un furtivo demonio  
con una  
brasa en las ingles  
(y siempre oyó con asombro el canto de  
las cosas)  
reapareció con mi deuda de otro tiempo  
con el

cielo,  
desde los viejos lugares de mis pasos hasta el  
hombre dormido que ahora lo sueña.

Primero oyó las profecías de los loros en  
el monte,  
a orillas de un arroyo  
y el clima de la mujer llegó con espesas  
caderas  
desde la alucinante visión de las nubes,  
después bajó de un caballo y hundió el pie  
en un  
hormiguero  
del que brotó un furioso y despavorido  
remolino

mudo como tumba y devorador,  
pero pronto el viento de las ostras y la sal  
sopló

desde los años  
para instalarlo ante una mesa cubierta con  
un hule

rojo  
en una casa de pescadores, un asilo del  
horizonte  
sobre el que volaban gaviotas de nadie, de  
astutos

ojos,  
con un desventurado chasquido en las alas.

El pueblo dormía aún al borde de la caleta  
porque ninguna barca o picos gorjeantes  
habían

saludado al alba todavía,  
el globo del cielo a tientas sobre gentes  
agazapadas

entre lonas inmensas,  
entre las hebras confusas de sus cuerpos,  
hasta que el follaje se estremeció con la luz  
para que el cambiante huésped se disipara  
con la

vuelta del tiempo.  
Y cuanto él evocó de mi vida cubrió mi  
pasado con

las alas del pródigo  
para desvanecerse con lo soñado,  
hacia soles y lluvias  
en un aleteo.

## ¿UNA NARANJA O QUIEN?

En lo profundo de una cesta los rezos  
de la naranja se oían como el susurro sen-  
sual de ceremonias y cultos del fuego. El  
presagio de bocas que beberán un licor  
con seducción y reverencia, su altar en un  
anónimo día, gajos y jugos con una música  
que reconforta y decide, lenta pero inexo-  
rablemente, el color de la madurez y del  
cielo, con rojos senos en la luz, y el que  
agoniza se cubre de azahares bajo el ala de  
un rancho y el amparo de una guitarra.

También convoca gente cetrina, crio-  
llos de calientes sombreros, con grandes  
cuchillos de garganta degollada de yacaré  
en el río, y además a esas señoras curande-  
ras del amor desoído y de la risa del dia-  
blo, junto a un vaso de aguardiente y en-  
cender velas de sebo en homenaje a dicha  
naranja con sus almibares de la siesta.

Dios y su solitaria naranja.

Textos tomados de: *El ala de la gaviota*.  
Enrique Molina. Tusquets. Barcelona,  
1989, 111 págs.

## El lujo de la emoción

El ala de la gaviota parece un libro extemporáneo. Este parecer no lo hace sin embargo más extraño que familiar. Molina no participa de lo que los ingleses llaman sentido del *wit writing* que es algo así como la alabanza del ingenio, de la agudeza, pero desprovista del barroco. Prefiere el sentido común, la obstinación y la irregularidad antes que la ironía, la presencia sensible antes que inteligible. El deseo de retirar el poema del alcance de la inteligencia y del cálculo pertenece como se sabe al programa del alma romántica, llega hasta Poe y ya está explícito en la *Biographia Literaria* de Coleridge para quien, si se da crédito a la confidencia, la vocación de lector metafísico lo habría sacado, no obstante, de la poesía. Este motivo recíproco ya es extemporal. Otro, que por suerte no es el mismo, comprende un matiz biográfico.

André Coyné, que comparte con otros críticos la inclusión de Molina en el perplejo campo de un tropicalismo impresionista —algo como un vitalismo desmadrado y de sensualidad cósmica—, concebía seriamente el hecho de que el poeta hubiera corrido el albur de nacer en Buenos Aires y no en la honda espesura amazónica como una dramática equivocación del destino. Pero de haber un error, creo, le es más propio al tiempo que al lugar. Es probable que esto hable también en parte del azar porteño de Molina. El autor de *Amantes antipodas* tiene setenta y nueve años al publicar su último libro. No lo parece y casi ningún joven lo escribiría hoy. "Con la viva trama de la mujer y la espuma y el sabor del ají", "País de los demonios del océano con un eterno/ chasquido", "y no es que pretenda desoír el terror de la noche al/ ir tan lejos".

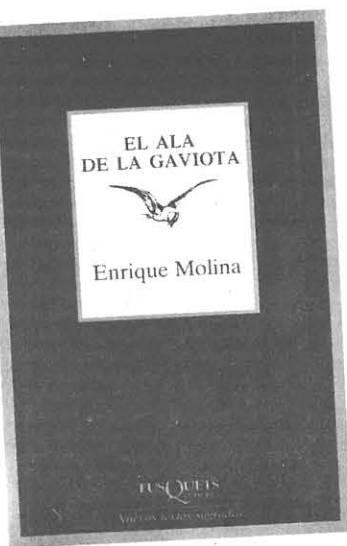
Decir de un poeta que está joven es una indudable trivialidad, una insistencia kitsch. Pero también lo es la idea de que se avanza o se retrocede en dirección a la madurez clásica. Puede que sea una diferencia de tonos: en uno se exalta la apropiación de la indiferencia, el otro es la indiferencia exaltada. El kitsch hace de lo extemporal un teatro histórico donde se lee la voluntad de las cosas. ¿Es kitsch el espíritu? No sería raro.

Así entonces una lectura actual, por no recurrir a prefijos, debiera venerar también esta extensión del romanticismo. Porque lo que se venera es de por sí la extensión, la memoria. Y debiera también enfatizar el valor de la experiencia como fórmula poética. A fuerza de *reprise*, que como ya se dijo es lo que rige el ritmo moderno, Molina ha llegado a ser actual. Se admite en general que el arte de la desilusión está mejor preservado de la contingencia decorativa que su oponente inmediato, gramatical, el arte de la ilusión. Si algo puede ser tomado como un punto de tensión en los poemas de Enrique Molina es el esfuerzo por desmentir esta certeza. De haber un efecto sensible no es literal sino derivado, Molina quiere emocionar la emoción. Se trata de un optimismo impropio, pero que a veces se cumple. Esto que llamaba extemporáneo podría llamarse también anacrónico, aunque de un anacronismo que si se lo toma como valor, habría que disimular.

El ala de la gaviota va del ligero vaivén recordatorio de "Los cuerpos y los sueños", su primera parte, a la celebración elemental y doméstica de "Pequeño inventario" donde la tradición merodea las naranjas, la mostaza, la sábana y el cielo limeño, y de ahí a "Cómo son las cosas", la parte final, un tributo y una deuda de reconocimiento que un título como por ejemplo "Descenso y ceremonial del dormir" quiere imprimirle. La entonación, como en casi todos los libros de Molina, es alta, grave y a la vez jubilar. La imaginación va siempre al encuentro de excesivas representaciones del lujo. Se leen también los restos de la violencia de otra época que ahora se juzgan complacencias. Y quizá lo sean. En el prólogo a las *Obras completas* de Gironde, Molina reiteraba una legendaria esperanza: "Casi medio siglo desde la aparición de una obra poética es tal vez el mínimo plazo exigible para estimar su poder, su resistencia a los gérmenes de descomposición que ponen en ella las circunstancias..." Esto fue escrito en 1968, un poco más de veinte años después ya es dudoso.

Por salir de la maniobra con el tiempo y no por evitar el proverbial pragmatismo del *Lao Zi* cuyo objeto era educar en el arte de la guerra y que hacía depender del vacío el valor de un vaso. Ni por contrariarlo. Y ni aun reconsiderando el cansancio redundante, puede soslayarse el fetichismo santuario de la edición española del último Molina. Las adyacencias también cuentan; así parece, al menos. La cubierta, en una brillante ambientación cromática, combina la frecuencia del blanco con la intrínseca majestad del oro, todo sobre un rotundo paisaje negro donde el tacto testimonia la jerarquía de las letras en el nombre editorial. La contratapa prosigue la misma honrosa coloración mineral que se extiende también a las solapas. Ahí puede leerse un fragmento de Octavio Paz que abunda en la metáfora de la riqueza, precediéndola con una de errancia y otra de héroes (una alta trinidad, desde luego). Dice Paz: "La poesía de Molina (...) es un tatuaje imborrable, una herida perpetua, una joya viva en este desierto de baratijas". De esta próspera periferia editorial hay que hacer notar por último el título de la serie "Nuevos textos sagrados": una exaltación propia del momento. El coleccionista rendiría homenaje a la cosa, pero también al coleccionista se le ocurre en cambio una economía cuyo insaciable candor bordea la implosión actual del gusto. De un modo u otro, si el valor está afectado también lo está su efecto, la valoración.

Américo Cristóbal



## UNA COCINA

En esta cocina, especialmente, los dioses retumban, se rozan y dejan entrever sus encantos en pequeñas partículas de sal, con sutiles alardes, sabores en lentas ondas hacia lo orgánico, lisonjeros como novias, para que el cocinero escuche y ponga atención a ciertos espectáculos que ya sucedieron frente a la hornalla en otro tiempo: esas danzas de Brueghel de gordas campesinas con grandes traseros oscilantes en la rotunda melodía del entusiasmo, en las fiestas silvestres.

Se escogen especias de la orillas del Ganges, aceitunas griegas en una alcuza, carnes que esplenden en el verano con grasas y vinos, el pimentón de las plazas de toros inflamado por el sol de la muerte asoma su rostro sangriento y perfuma a los invitados.

Pero también todos aquí, las bestias dispuestas para el festín y los inocentes, acatan el imperio del gran sartén negro de dentadura de caimán que pende de una viga del techo al lado de un jamón.

# T R A F I C O

## Una tribuna para los mercaderes



Hablar del libro en tiempos de profunda crisis económica, de marginación sociocultural y desarticulación de los circuitos de producción y difusión del quehacer intelectual, puede parecer un despropósito. Texto y contexto se disocian. Las "grandes metáforas" de los claustros (ahora sí en el aire), hasta toda una cultura de lectores y autores parece dispersarse, diluirse permanentemente en las fatigas de editores, libreros, distribuidores. El libro ha pasado a ser muchas veces un objeto estático, las librerías tienden a expresarse como museos o vitrinas de productos muchas veces inaccesibles para todo un público que históricamente tuvo un alto poder de consumo.

El nuevo contexto ha impuesto una serie de debates sobre la Ley del libro, la necesidad de una política nacional del libro, los análisis de mercado, las importaciones, las formas de defender la producción nacional desde el conjunto de las editoriales que acuerden sistemas de coedición. Una serie de problemas y propuestas que a la vez están relacionados con la propia estructura económica y que no tienen soluciones unilaterales o parciales. Pero a la vez el trabajo sigue su curso en la nueva realidad. Se sigue editando, se sigue escribiendo.

Inclusive, el desencuentro de los textos con sus lectores y la permanente descontextualización de toda una crítica de carácter metropolitano y vinculada al nuevo fenómeno de transculturización que se genera desde los centros internacionales de poder ha producido en la periferia una serie de interrogantes que abarcan también los problemas estéticos e ideológicos. Ante el avance de los discursos periodísticos y "tecnológicos", ante el supuesto agotamiento de ciertos relatos literarios, algunos se preguntan cómo volver a narrar, como si el problema pudiera ser resuelto en la impronta de una escritura "aggiornada" que descubra a los lectores aburridos o desconcertados.

Géneros que se diluyen, lectores que no leen, autores que se preguntan. Literaturas que se debaten entre lo clásico, la modernización teórica de los discursos y la gestualidad posmoderna. Encrucijadas estructurales y superestructurales donde se cruzan una serie de líneas que ponen en evidencia el resquebrajamiento de toda una historia cultural del país. Resquebrajamiento que a la vez anticipa una nueva situación que podría definirse como: latinoamericanización abrupta de la Argentina. El nuevo paisaje social pone en evidencia esta definición. ¿Cómo, entonces, trabajar con el libro?

La industria editorial, como decíamos, ha perdido espacio, y el déficit en los fondos y catálogos y como necesidad político-cultural, ha permitido a la vez, aunque resulte paradójico, el surgimiento de una serie de editoriales que podríamos llamar alternativas, que se han propuesto cubrir el vacío teórico político e investigativo que nos dejó la última dictadura militar. Con resultados y títulos interesantes y desniveles literarios, se consolidaron dentro del mercado y permitieron la difusión de títulos latinoamericanos y problemáticas de este continente y de nuestro país. La ficción o el ensayo y particularmente la poesía no estuvieron ausentes en este reacomoda-

miento.

En este último sentido pensamos que se hacía necesario un encuentro real de autores, editores y público. Este ha sido uno de los objetivos culturales de Liber-Arte. Un espacio no sólo de difusión sino también crítico y polémico alrededor de los temas que sugieren los libros editados. Una polémica no apriorística o preestablecida —con acuerdos previos que desnaturaliza-

rían todo debate intelectual—, sino un encuentro de los protagonistas reales. Este sistema ha coadyudado a la difusión del libro, desde las grandes a las pequeñas editoriales y de alguna forma ha sido una alternativa frente a los circuitos oficiales o privados.

Si estas editoriales salieron a afrontar la crisis con nuevos fondos, si los centros culturales alternativos le dieron un sentido crítico a la difusión, queda la necesidad de ampliar un mercado nuevo con un producto accesible. El libro como comunicador social de la forma que tradicionalmente se ha entendido ha perdido cierta vigencia, particularmente por sus costos. ¿Cómo incorporar la lectura a amplias franjas de la sociedad dentro de las actuales condiciones económicas? Sobre la respuesta se han puesto a trabajar ciertos editores y escritores. Las ediciones populares en kioscos y librerías, con un sentido político cultural, dinamizaría la vida literaria, sin que las variables de ajuste económico y las utilidades sean los objetivos centrales, o su razón de ser.

Libros en la crisis y en la cultura de la crisis. Realidad y deseo. Nostalgia del pasado como un imposible. Racionalización de la escasez y de la confusión desde una supuesta nueva cultura de la pobreza; o sea, asumir que somos un país pobre, que el pasado del esplendor fue sólo eso: un esplendor, que debemos acostumbrarnos a la pobreza como fuente de inspiración e ingenio. El sentido solidario es el compartir lo que no se tiene. Misticismo e hipocresía a la vez. Creer por encima de todo. Mientras la soberanía de nuestra cultura se desvanece en el aire. ¿Se desvanece en el aire? ¿O se trata de una materialidad de articulaciones perversas con datos concretos y protagonistas reales? El libro y la lucha de textos y contextos siguen siendo vigentes, como el trabajo del mundo editorial que resiste.

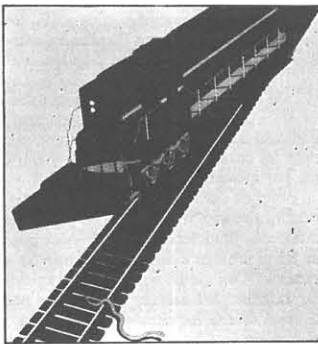
Juano Villafañe

J.V. es poeta y uno de los coordinadores de la librería y centro cultural Liber-Arte.

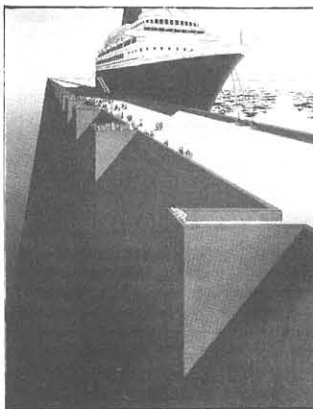
## IMPRESIONES DEL MUNDO

Por Andrés Roszler y Nicolás González Varela

Eric Hobsbawm, historiador social inglés autor de innumerables piezas de primer nivel, acaba de editar *Politics for a rational Left-Political Writing 1977-1988*. Como el mismo título lo indica es una recopilación de reflexiones político-históricas centradas en el meollo de la política británica: la penosa decadencia del Labour's Party y la creciente hegemonía del neoconservadurismo. Un libro de 200 páginas que se abre con la conferencia "Marx memorial lecture" (1978) y concluye con el artículo "German Social-democratic Party" (1988). Una suerte de documento político invaluable de un testigo calificado de toda una crisis epocal del socialismo inglés. Edita Verso de Londres por la exigua suma de 8,95 libras esterlinas.



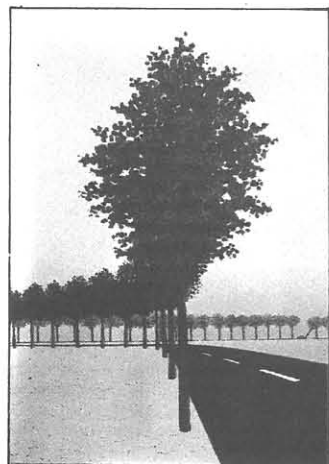
Apostillas alemanas I: la más que prestigiosa editorial Fischer Verlag de Frankfurt am Main está lanzando al mercado europeo de lengua alemana una nueva colección titulada "Italien erzählt" (Narrativa Italiana). Aparecido su primer título a fines de 1988, la idea consiste en sintetizar en 25 títulos los últimos cincuenta años del *phänomen italien* ¿Posible renacimiento de la literatura italiana? Tal vez. Por lo pronto se anuncian viejos conocidos del lector argentino: Italo Calvino, Antonio Delfino, Natalia Ginzburg, Primo Levi, Giorgio Manganelli, Elsa Morante, Cesare Pavese, Mario Soldati, Antonio Tabucchi.



Prologado por uno de los más brillantes alumnos del desaparecido Raymond Williams (nos referimos a Terry Eagleton) la Universidad de Minnesota ha lanzado al mercado lo que se preanuncia como un "libro clave" en la comprensión de la modernidad europea: es el libro *The emergence of social space* de la por aquí todavía ignota Kristin Ross. El tema central es Rimbaud y la Comuna de París; ellos serían (aparte de Paul Laforgue, el yerno de Marx y el geógrafo social Elisée Reclus) las figuras emblemáticas de la cultura anarquista moderna que irrumpe de lleno en Occidente con el levantamiento de la Comuna. Bellamente ilustrado como para presenciar el origen de toda una época: la nuestra. Por sólo US\$ 39,50.

Apostillas alemanas II: han salido recientemente a la venta los tomos 3 y 4 de las "Gesammelte Werk" (Obras completas) de Gottfried Benn, dentro de un plan original de once volúmenes. Los llamantes ejemplares llevan los títulos de Ensayos y escritos y Escenas y redacciones. Faltan todavía editarse, en orden sucesivo, dos tomos titulados *Über Benn*, con escritos críticos sobre su obra entre 1957 y 1986 y cinco más conteniendo su correspondencia completa (la más importante, con F.W. Oelze).

Para vigilar y castigar al que no lo sepa, Harvester Press de Londres publicó un nuevo libro sobre el controvertido Michel Foucault: *Michel Foucault: beyond Structuralism and Hermeneutics* (...más allá del estructuralismo y la hermenéutica) de Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, con posfacio del fallecido intelectual francés. Son 256 páginas que se obtienen con sólo reunir 10,95 libras esterlinas.



Pierre Bourdieu, profesor de Sociología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París y titular en la Cátedra de Sociología del Colegio de Francia desde 1981, acaba de concluir su último libro titulado *La Noblesse d'Etat: grandes écoles et esprit de Corps* (La Nobleza de Estado: grandes escuelas y espíritu de cuerpo) aparecido en la colección "Le sens commun" (que él mismo dirige) de la editorial Les éditions de Minuit de París. Un libro extenso, de casi 600 páginas, dedicado a dilucidar las grandes instituciones escolares y su íntima relación con el proceso de conservación/perpetuación del orden social. Emparentado con su viejo amor, la sociología de la educación, es una obra que continúa los ya clásicos *Les Héritiers*, *Homo-academicus*, *La Reproduction* o el recientemente traducido *La distinción*. La conclusión a la que llega Bourdieu desata seguramente los vientos de la polémica: la institución escolar es una de las instancias a través de las cuales el Estado ejerce su monopolio de violencia simbólica legítima. A la espera de su traductor en español.



# BATIDORE LIBERO

por Marcelo Cohen desde Barcelona

## Calvino, el italiano

Existen, se dice, vínculos necesarios entre ciertas actividades y la sociedad que las hace posible y se beneficia de sus productos. Entre las andanzas de la literatura y las obvias ciclotimias de la sociedad posindustrial, esos vínculos se han roto. El esponjoso cuerpo de consumidores productores, la atareada cúpula de propietarios y administradores, digieren golosamente pasatiempos e "historias", modos informativos de la ficción, reproducciones, a lo sumo denuncias, géneros todos éstos en los cuales muchos libros compiten penosamente con el cine. Aquello de lo que la literatura se ocupa —metamorfosis, imaginación del lenguaje, inquisiciones, peculiaridades, volubilidad, placer de lo complejo— se resuelve hoy en formas que no son funcionales, útiles, como era útil, por ejemplo, la novela para la burguesía del siglo diecinueve. Para el esquema posindustrial, la literatura, casa de lo imperecedero, socialmente es un hobby no muy distinto de la filatelia. Grupos de amateurs y algunos comerciantes especializados intercambian datos o especímenes; en una zona anexa, dentro del Museo de la Cultura y por lo tanto en el ajeteo de lo práctico, activos divulgadores le mantienen el prestigio: casi-escritores, algunos muy notables.

Cuánto depende de una carretilla roja reluciente de lluvia, se admiraba hace unas décadas William Carlos Williams. Bien: no nos hagamos ilusiones. De una carretilla roja reluciente de lluvia (¿ha cambiado la poesía?), socialmente no depende nada.

Pero el escritor imagina para que el lenguaje introduzca en el mundo algo que antes sólo era potencia, y tal vez así conoce. Entre fintas y deslices, la literatura evade los esquemas, impelida por la inacabable ambición de adherirse al ciego puchero de la vida. A fin de lo cual va propiciando pactos inestables entre los medios expresivos y el horizonte del saber de cada época. De modo que la literatura siempre es diferente, aunque no progresa. Y esto es lo que en nuestro siglo balbucearon las vanguardias.

Advertiendo que los géneros y la retórica se habían convertido en tabiques, las vanguardias quisieron que en la escritura apareciera el cuerpo, que es confuso y disoluto. ("De ahora en adelante dejaré que la enfermedad hable por mí", apuntaba por aquel entonces Kafka.) También, a fuerza de combatir las ideas adquiridas, mezclaron los géneros, confundiendo por ejemplo el relato y la poesía en un único criptograma (pues el criptograma es lo que salvaguarda los mensajes decisivos). Desde entonces, así como en la sociedad hay unos que transmiten el dominio y otros que lo resisten (toda resistencia brilla, y entonces se delata), en la literatura hubo escritores y divulgadores. Rasgando superficies en busca de una palabra verdadera, Beckett llegó al extremo: el texto cada vez más chiquito que preanunciaba el silencio. Más allá, en la sustanciosa lejanía, el público lector compraba lavarropas, o nuevas marcas de mermelada, cuando podía.

Con el tiempo, no obstante, empezaron a surgir preguntas difíciles: ¿era inexorable esa opacidad? ¿Sólo pulverizando las continuidades podía sobrevivir la narración? ¿Debía morir el diseño al mezclarse los géneros, la forma al aflojarse la sintaxis? ¿Eran siempre tramposos la historia suficiente, el final, el "acabado" (así Musil, por ejemplo)? Y más preguntas, más graves, que hoy no dejan de ser pertinentes: ¿finalmente el escritor es de veras el incomprendido? La literatura, ¿sólo conoce mediante el desaprendizaje? ¿Es sólo una actividad destructiva, deformante?

Hablemos de los narradores. El primero que advirtió estos dilemas y los resolvió privadamente fue Borges, que por lo tanto fue el primer posmoderno. Muy temprano, devorada la biblioteca familiar y otras, asimiló los beneficiosos desmanes de la vanguardia (el ultraísmo, sí, pero también Joyce) y los arrinconó en su alacena poética, muy al fondo, en favor de una estrategia, por exigente que fuese, de acercamiento al lector; en beneficio, es decir, del placer, de la producción de efectos, de la transmisión de imágenes perdurables e ideas anómalas pero "armoniosas" del conocimiento como invención de casos únicos. Decir, como dijo, que escribía para "atenuar el curso del tiempo" era decir, clásicamente, que el hombre necesita formas para paliar el vé-

tigo de las grandes perspectivas.

Nabokov, el segundo posmoderno, desarrolló un programa por el cual la novela, resignado el sueño adolescente de reproducir el mundo, podía ser no obstante algo mayúsculo: un gran espectáculo, la ópera mental de una era en que la conciencia del lenguaje había alejado los referentes hasta aniquilarlos. Como corresponde a obras posteriores a Joyce, en las novelas de Nabokov todo está puesto en duda: todo es elocuencia, impostación, reverbero y por ende es reversible; cualquier pesquisa (ese motor de La Novela) termina en chasco; no obstante, según pretendieron los fundadores de la tradición, las frases se disponen como si hubiera grosor: a veces creemos realmente que allí se está imitando algo, hasta que topamos con pasajes como éste de Lolita en que Quilty muy malherido, se va muriendo a lo largo de varias páginas extravagantes.

El tercer gran posmoderno fue Italo Calvino. Durante mucho tiempo pudimos no sospecharlo; lo que se comentaba de El barón rampante, de Las ciudades invisibles era que, casi solapadamente, brindaban una posibilidad de fruición, serena, suntuosa, algo muy italiano: medidas humanas de la fantasía, el chiste y un orgullo de la civilización que no esquivaba ponerla en tela de juicio. Si una noche de invierno... y Palomar mostraron que el gusto por las hipótesis, por las proporciones, podía abastecerse también del malestar y la zozobra. En Calvino cabían todas las posibilidades de la imaginación, incluida la decadencia, incluido el horror, dulcificados por el deseo (clásico) de durar. "La obra literaria es una de esas mínimas porciones en las cuales lo existente cristaliza en una forma, adquiere un sentido, no fijo, no definitivo, no endurecido en una inmovilidad mineral, sino viviente como un organismo."

Ahora sabemos qué lo acerca a Borges. Quizá, más que la exactitud o el juego de la cultura, la herencia de Valery, ese amigo del fragmento que hubiera querido consagrarse a la formalización global del mundo y la conciencia: el que dijo que el espíritu sólo se justifica si construye. Pero también sabemos qué individualiza a Calvino: como a todo escritor, el diseño personal de su tradición, pero en su caso con materiales tan ingentes que su catálogo es para el lector, no sólo una guía de la obra, sino, de regalo, también una novela de aventuras; de Lucrecio y Ovidio a Pírcy y Prigogine, pasando por Cavalcanti, Lulio, Galileo, Nerval, Leiris o Gödel, parece

que a Calvino nada de lo escrito le fue ajeno.

En junio de 1984 la Universidad de Harvard lo invitó a dar seis conferencias sobre su visión de la literatura. Calvino no llegó a viajar a Harvard, pero dejó el material casi acabado y su mujer ha decidido editarlo. Las cinco conferencias recién traducidas al castellano (*Sels propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela —la sexta no fue escrita—) abordan sendos items que Calvino consideraba condiciones para una poética capaz de desafiar la decadencia: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad. Salvo el último, todos los valores son defendidos bajo la concesión de que el opuesto podía ser igualmente eficaz. Pero es el último el que precisamente interesa. Porque si los cuatro primeros textos se leen como un inventario de las apropiaciones de un clásico, el quinto asimila, con una ecuanímica avidez, todo eso que los sargentitos de la posmodernidad habían dado por difunto: el geiser de la macronovela contemporánea, la efusión, la profusión, el derroche, la fiesta seminal de las palabras, la generosa, difícil variedad de los niveles, la utopía del conocimiento mediante la relación desmedida, la analogía, el atavismo, la resonancia. Gadda, Joyce, Musil: a ellos también Calvino los incorpora a su campaña: "...la función de la literatura es establecer una comunicación entre lo que es diferente en tanto diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito".

Creo que nadie había hecho un esfuerzo así. El trabajo mediante el cual Calvino dio una genealogía a sus libros hizo pocas exclusiones; al contrario, buscó el abarrotamiento y la conciliación. Así, comprendemos ahora, pudo llegar al híbrido original entre dispositivo de conocimiento y fantasía popular que hace a la felicidad de muchos de sus libros, de El caballero Inexistente a El castillo de los destinos cruzados.

Tal vez sea sobre todo el riguroso modelo de base lo que genera en ciertas obras el poder de dar consuelo. Pero para Calvino eso no era todo. La forma era además un impulso de acoplamiento con el mundo; en suma, un gesto de apertura y entrega. Vistas así, exactitud, multiplicidad o rapidez no son puros procedimientos, reacciones contra una escuela anterior, ni la visibilidad de una "manera" neoclásica. Son elementos de poética para todo tiempo de peligro. Maneras de la atención: posibles remedios contra la alucinación del yo.

Una función del arte es legar un ilustro ayer a la memoria de los hombres (Jorge Luis Borges)

## SUCESOS ARGENTINOS

### El vendaval lírico

En lo que resta del mes, seguirá su curso el impresionante "Encuentro de poesía" organizado conjuntamente por Liber-Arte, Libros de Tierra Firme, Diario de Poesía, el Grupo de Poesía Bardus, La minera y la Sociedad chilena de Escritores. El ciclo, como ya viene ocurriendo, incluye una serie de mesas redondas seguidas de lecturas a cargo de los propios autores y una exposición permanente de libros y revistas del género en Liber-Arte. Precisamente allí y en el Centro Cultural General San Martín, el Foro Gandhi-Nueva Sociedad, las Bibliotecas "Manuel Gálvez" y "González Tuñón" y la Facultad de Filosofía y Letras, se desarrollarán las distintas actividades.

### Bibliotecas múltiples

La Dirección Nacional de Bibliotecas ha organizado diversas actividades separadas en los rubros "Niños/niñas" y "Adultos". Para los párvulos, se prevén los siguientes ciclos: "Taller literario infantil", a cargo de Laura Bernardo, en la biblioteca

"Miguel Cané", Carlos Calvo 4319, todos los lunes a las 17.30; "Taller de la palabra", a cargo de Elvira Onetto, en la biblioteca "Enrique Banchs", Caseros y La Rioja, todos los martes a las 17.30 hs, y de Margarita Roncarolo, en la biblioteca "J.V. González", Suárez 408, los miércoles a las 17.30 hs; y el "Taller literario infantil" que, también a cargo de Laura Bernardo, tendrá lugar los miércoles a las 17.30. Para los mayores, se ha organizado el ciclo "Vamos a leer juntos", según la siguiente distribución: en la biblioteca "Guido Spagno, Güemes 4601, los lunes a las 18.30, bajo la coordinación de Elsa Osorio; en la biblioteca "Manuel Gálvez", Córdoba 1558, a cargo de Liliana Costa, los miércoles a las 17.30, y en la biblioteca "Alfonsina Storni", Venezuela 1538, los jueves a las 18.30, a cargo de Graciela Cabal. También para adultos, se anuncia la iniciación del "Grupo de teatro" a cargo de Pablo Moretti, en la biblioteca "José Hernández", Boquerón 6753, los jueves a las 18.30. Todas las actividades son gratuitas. Informes: 812-1840 y 41-9027.

## CIRCE / ÚLTIMO REINO

presentan su colección de casetes de poesía

ANTOLOGÍA DE AIRE  
GONZALO ROJAS  
CADAVERES  
NESTOR PERLONGHER

LA CLARIDAD  
EDGAR BAYLEY  
DE PUÑO Y LETRA  
MARIO TREJO

FUEGO LIBRE  
PABLO COLL canta a ENRIQUE MOLINA

En preparación:

JAVIER COFRECES: HISTORIAS DE LA GRAN BOA  
EMETERIO CERRO: VOZ DE UN SUEÑO A SUR  
EDUARDO MILEO: MUJERES  
GRUPO ÚLTIMO REINO

En venta en ZIVAL'S (Corrientes y Callao), LIBER/ARTE (Corrientes 1555), etc. [Distr.: 855-3472]

## Arenas en los zapatos.

Juan Sasturain. Ediciones B-Grupo Z. Buenos Aires, 1989, 330 págs. Alrededor de A 3.300



Subordinarse a un solo género literario puede ser cómodo para la crítica, pero fatal para el escritor. Sasturain conoce el peligro de publicar un texto cuya tapa reproduzca una mano que sostiene un revólver, y lo elude con una placentera invención: la de un personaje memorable. El motor de sus ficciones podría condensarse en una frase: "En el principio fue el héroe". Con la fuerza de su presencia, libre del peso de la historia literaria (más allá incluso de la "trama aplastante" que anuncia la solapa de esta bella edición), el detective no se reconocerá en ninguna de las tradiciones, y por eso será dueño de todas.

En el medio del trayecto que va del empleado municipal Lorenzo Etchenique al detective Julio Etchenaik hay un gesto de fuga. Como algunos pocos, el empleado se atrevió a evadirse de su biblioteca (todo Chandler y Burnett, pero también la colección bastarda de Rastros). Si de Lew Archer se ha escrito que es un Philip Marlowe que leyó a Freud, entonces Etchenique es él mismo más un millar de novelitas pulp.

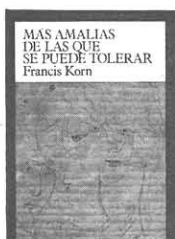
En sus anteriores novelas-manuales, Sasturain debía usar su maestría en resolver con frases epigramáticas del detective y con típicos finales de *suspense* lo que en el fondo era una escritura quebrada, historietística, impuesta por las necesidades de espacio del medio que las publicó originalmente. En este tercer avatar de la saga ha desaparecido la partición en capítulos cortos y numerosos. La división subsiste, pero a título simbólico o de homenaje: hay 53 capítulos, cifra cabalística que evoca sin lugar a dudas a la más grande novela policial de todos los tiempos. Etchenaik, cada vez más alejado de su mundo cotidiano, se mueve esencialmente en dos tiempos: la pura acción del principio, y un final puramente verbal, que desencadena y resuelve los hechos. Recorre así un camino que, desde Hammett, tiende a Beckett.

Cada vez más consciente de su destino, el veterano Etchenaik ha decidido en esta aventura ser un detective más privado que nunca: en el plano logístico, resolviendo actuar solo, prescindiendo de su ayudante Tony García; desde el punto de vista personal, nos sorprende con su decisión de abstenerse del tabaco y de su proverbial ginebra; por último, el azar o las secretas leyes lo han alejado del ámbito privilegiado y exclusivo de su accionar: la gran ciudad. Es de una playa del sur del Atlántico que emana el misterio. Perdido en hoteles con gusto a salitre, entre barcos encallados y estancias de ajado esplendor, el hombre de la ciudad buscará en la arena los signos para descifrar el enigma, pero sólo agregará con sus pisadas otro signo y otro enigma.

Hacia el final —pero la etiqueta no quiere que se cuenten los finales de estas historias— Etchenaik habrá reconocido su condición de discípulo. Un hotel en la playa podrá ser el castillo de Kafka. Cualquier playa, el mundo. Habrá dado un paso más. Tenemos que seguirlo.

Norberto Gabriel López

Más Amalias de las que se puede tolerar. Francis Korn. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1989, 96 págs.



Una sobriedad casi científica es lo que caracteriza a estos ocho relatos de Francis Korn, como si la literatura le hubiera pedido a la ciencia los instrumentos con que operar. "Los amigos", "Los duelistas", "Las hermanas" se presentan, ante todo, como cuadros de situación: personajes insertos en sus circunstancias cuyos comportamientos se derivan de ellas o encuentran allí su explotación. Manifestación de conductas: cuestiones de lealtades por afectos o por costumbres, o ensordecidos rencores. La voz narrativa mantiene su distancia; las acotaciones valorativas están excluidas de su procedimiento. La única posibilidad de inmiscuirse que se reserva está depositada en el ordenamiento de los datos y en la formulación de hipótesis que —aunque posibles— prescriben su carácter aproximativo. No está mal. Borges y Bioy Casares (quien, por otra parte, firma el comentario de contrapaja) inauguraron la línea; adscribirse a ella es —en cierta forma— arrojarse en la herencia. Pero no siempre el hijo es digno del legado.

Todo posible desasosiego del lector queda interdicto. Aun en los relatos fantásticos —en los que el desconcierto es casi una premisa— la narración se ocupará de que "ninguna duda empañe la nitidez de nuestro relato". Así, como llevada de la mano, la lectura circulará sobre una exposición ordenada y tranquilizadora. Lo fantástico deviene posible por obra del método. En este terreno se mueve el relato que da su nombre al libro. "Más Amalias de las que se puede tolerar" es el mejor y el más interesante del conjunto; la ubicuidad física de Amalia Bouchard (producto de "la incisión característica de los indecisos: nunca se supo si prefería el azul marino al verde botella") es una reescritura más lograda de la ubicuidad mental de Zulema Grimaldi, la protagonista de "Un cuchillo sin hoja".

La duda, excluida para el lector, sólo encuentra su posibilidad en el proceso narrativo. La permanente problematización acerca de cómo narrar hace explícito el intento de evitar los riesgos. Necesidad metodológica básica que, aunque pueda tener atisbos de ironía, manifiesta el deseo de excluir el malentendido.

La literatura se convierte en un gesto. "La contrapaja mostraba una foto del autor, joven y pensativo, que casi la ocupaba por completo" se dice en "La gloria de los otros". Esto sí parece una ironía. En la contrapaja de *Más Amalias de las que se puede tolerar* hay otra foto, la de su autora. La crítica, entonces, quiere convertirse en descifradora de íconos. La imagen es reveladora de una escritura. Literatura de último botón de la blusa abrochada, de prendedor que refuerza la contención de los desbordes. La mano en el mentón, pose cuidada. Como si el rictus fuera imprescindible a la consecución segura —o al menos pretendida— de una consagración literaria. Perpetuar el gesto (medido, estudiado, como la escritura) para la posteridad. E, infaltable, el viejo reaseguro de la biblioteca a sus espaldas.

Adriana Amante

## Todo eso oyes.

Luisa Peluffo. Emecé. Buenos Aires, 1989, 222 págs. Alrededor de A 3.800



Julio de 1928 en el patagónico pueblito de Manos Vacías. Ciriaco Larra reinicia una prolongada relación epistolar con un viejo amigo de su padre. "Estimado Peñafiel: la inesperada muerte de mi padre me ha hecho evocar muchas cosas que siento necesidad de escribir. Con un poco de vergüenza me atrevo a pedirle que sea interlocutor de mis torpes notas y de los testimonios que estoy reuniendo para una posible... ¿novela?"

Los desordenados apuntes que Ciriaco envía sistemáticamente a su único lector son crónicas sobre su pueblo, que se mueven cómodamente dentro de un universo mezcla de Rulfo y García Márquez y que respetan —sin innovar— las fórmulas impuestas por el realismo mágico.

"Escribir es una forma de no morir", dice Peñafiel, de conjurar el olvido. La escritura, en Ciriaco, es dadora de identidad; recrea voces e historias (voces que cuentan sus historias), retazos de un pasado que surge sin un ordenamiento preciso, que se yuxtaponen, se entrecruzan y se corrigen, complementándose. Pero si es cierto que la literatura es función de la memoria, también lo es que recordar será, para Ciriaco cada vez más, fabular sobre el propio pasado. Lo real deja de ser lo que la escritura documenta, para ser aquello de lo que el texto debe escapar si quiere encontrar una verdad superior (poética).

Todo eso oyes relata el proceso de literaturización de una escritura. Proceso de naturaleza gerundial, porque la novela de Ciriaco es lo que está interminablemente haciéndose; nunca es más que esos bocetos de un relato virtual con los que acompaña sus cartas. Ciriaco parecería descubrir que la literatura no es otra cosa que el mero funcionamiento de una escritura. Se escribe como se experimenta: más que búsqueda de la propia identidad, es disección de los sucesos para perderse en el deleite de su mecanismo.

Peripicias del personaje que la novela de Peluffo repite como defecto. Porque la correspondencia entre Ciriaco y Peñafiel que el texto reproduce, funciona como un hábil lazo entre los escritos de Ciriaco sin alcanzar a hilvanarlos en un todo orgánico.

Novela en y de fragmentos, *Todo eso oyes* se condensa a sí misma a la dispersión. El collage como principio constructivo no reformula sus componentes heterogéneos sino que evidencia la imposibilidad de su fusión. Texto ventríloquo, en su perfecto entramado de voces e historias sólo alcanza a dibujar los flecos de una voz.

Hay más. Está el seguimiento de la situación política del país que la escritura de Ciriaco —incapaz de transformar en materia poética— condena a las postdatas y que el texto de Peluffo elige para concluirse, dando un salto de treinta años hasta caer en la represión en época del Proceso. Catapultado repentinamente a un lugar protagónico, el compromiso político obliga a la narración a dar un brusco giro y clausura artificialmente una cadena de episodios que tanto podría haber continuado como haberse interrumpido antes.

Con todo, esta primera novela de Luisa Peluffo (premio Emecé 88/89) vale por los hallazgos parciales de sus episodios aunque por momentos, más que dramatizar su fragmentación, la padece.

David Oubliña

## RECIENVENIDOS

El juez y su verdugo. Friedrich Dürrenmatt. Trad. de Juan José del Solar. Tusquets. Barcelona, 1989, 167 págs. Escrita en 1950 para publicarse por entregas en la revista *Schweizerische Beobachter*, ésta es la primera novela policial del escritor suizo, conocido mundialmente por algunas piezas teatrales relevantes, pero autor también de notables textos narrativos. Un asunto criminal del que se tienen inicialmente muy escasos datos se va desarrollando a través de la pes-

quisa apática pero obstinada del comisario Bärlach, un extemporáneo defensor de antiguos valores por cuya preservación es capaz de emplear medios ilícitos cuando es necesario. El autor de *Griego busca griega* y *La visita de la anciana dama* sazona aquí la intriga con destellos de ironía para conducir la historia hacia un desenlace sorpresivamente cruel.

Antología personal. Juan Rulfo. Alianza. Buenos Aires, 1989, 158 págs. "Borges hablaba de unas obras completas ideales con menos páginas a cada nueva edición, Rulfo concebía su lega-

do literario con disminuciones rigurosas. No se explicaría de otro modo esta 'Antología personal', considerando que la obra completa no llegaría a ser mucho mayor", explica Jorge Ruffinelli en el interesante prólogo a este volumen que reúne ocho relatos de El llano en llamas, dos fragmentos de *Pedro Páramo* y dos textos publicados en revistas y no recogidos en libros. Esta antología fue hecha, como su nombre lo indica, por el propio Rulfo en 1977, a pedido de una editorial mexicana.

El testigo ocular. Ernst Weiss. Trad. de Alfonsina Janés. Ediciones B-Grupo Z. Barcelona, 1988 (distribuido en la Argentina en 1989), 257 págs. "El destino me eligió para desempeñar un papel de cierta importancia en la vida de una persona poco corriente, llamada a provocar en Europa, después de la Guerra Mundial, imponentes cambios e incommensurables dolores. Con posterioridad, me pregunté a menudo qué me había movido entonces, en el otoño de 1918, a intervenir en aquel asunto; me pregunté si había sido la curiosidad — es decir, la principal ca-

racterística de un médico investigador — o una especie de endiosamiento, el deseo de confundirme con el destino, aunque sólo fuera por una vez". Así comienza esta novela de Weiss, escritor alemán amigo de Kafka y Stefan Zweig, y enemigo público del nazismo, del cual huyó a París, donde se suicidó en 1940, cuando las tropas de Hitler ocuparon la ciudad. Publicada póstumamente, *El testigo ocular* supone un ejercicio colectivo de sinceridad, en tanto el Hitler que en ella se presenta es un ser execrable pero capaz de ejercer sobre millones de personas una fascinación incontrolable.



**El cuento feminista latinoamericano.**  
Antología Fempress. Ilet.  
Santiago de Chile, 1988,  
138 págs.



Escritura de mujeres, literatura femenina/feminista, o ¿existe la literatura femenina?; son éstos algunos de los ejes de rigor cada vez que en congresos, mesas redondas, o debates se piensa la relación entre mujeres y escritura. Fempress, una agencia de prensa dedicada a rastrear y publicar material de reflexión acerca de las mujeres en Latinoamérica, no se detiene sin embargo en el consabido cuestionamiento sino que desde la evidente posición que surge de la convocatoria misma lanza un "Concurso de cuentos feministas" como parte de su tarea militante.

El resultado de tal certamen es este **El cuento feminista latinoamericano**, una selección de 43 relatos breves que responden a una doble marca de género: el literario e institucional dado por las determinaciones propias de un concurso, cuentos que se escriben para este evento; y el género sexual, no sólo literatura escrita por mujeres sino sobre, a partir y alrededor de mujeres (la discusión, por otra parte, sigue en pie: ¿dónde queda la posibilidad de una escritura masculina feminista?).

La respuesta a esa doble marca genérica en la mayor parte de los casos confluye en un corset literario. En vez del género como experimentación, el género como molde fijo. Textos que se construyen a manera de ejemplificación de una problemática común: la condición femenina y "los estragos causados por nuestra cultura sexista". En tal dirección se mueven todos (y son muchos) los relatos que exhiben la opresión del matrimonio sobre la mujer tipo de clase media: "Tres lavadoras, tres secadoras (...) sólo falta la aspiradora y podré sentarme a terminar traducciones. Es un trabajo perfecto para ti, lo puedes hacer en casa y no te quita tiempo".

Hay sin embargo ciertas zonas de esta escritura —algunos cuentos, fragmentos de otros— que consiguen un desmarque sin por ello renunciar a su pertenencia. Textos que logran el efecto buscado por la convocatoria pero no por decirlo en palabras sino por hacerlo con ellas, espacio de mujeres que se abre, por ejemplo, al discurso erótico o humorístico reservado en gran medida en nuestras sociedades al discurso masculino (el caso de "Maletas", Andrea Matutana o "Reglas de tránsito", Carmen García V.). Algo similar a la propuesta del prólogo de Diamela Eltit: que las mujeres se den espacios para discutir la realidad desde el lenguaje y la escritura. Una propuesta que iguala políticamente palabras y acciones, una misma efectividad para relatos que se meten en lugares donde no son llamados o para sugerir a algunas argentinas asistentes al congreso de literatura femenina realizado en Chile entre 1987 —entre cuyas organizadoras se encontraba la misma Eltit— que se divirtieran en un prostíbulo de Santiago, especie de tertulia prostibulteraria a la que, por supuesto, ningún taxista accedió a llevarlas.

Claudia Kozak

**Cuaderno del peyote.**  
Carlos Riccardo. Último  
Reino. Buenos Aires,  
1988, 80 págs. Alrededor  
de A 800



Tal vez porque la experiencia supera los límites de la interpretación el título indica una pertenencia, el cuaderno remite a la nota pronta, casi instantánea. Y del peyote proviene una voz externa, una cubierta conceptual, pero ¿qué rumor socava la claridad de las palabras como una sombra paseando entre las oraciones, tal vez un indeciso paisaje del recuerdo? Si el esfuerzo por describir, evocar las sensaciones y alteraciones del mezcál se recombinan, no es en el documentalismo donde logran esa doble presencia: sin maestros ni estructuras mitológicas —como en las enseñanzas de Don Juan— lo que ocurre es el *descarne* de los hechos. Es la máscara —hecha de piel, ojos, pelos, sangre humana— quien articula: elonga labios, vocaliza bostezando por horas insomnes, deformando la luz hasta convertirla en otro espacio, en un *tiempo-otro*. Otriedades del ser: en el vacío blanco de la página, allí donde el juego está por recomenzar y la escritura aún palpita sin formalizarse, la lectura se paraliza para que nada parezca aún escrito.

Si dos voces existen —una en la descripción, la otra en la sensación— ¿por qué no una tercera? El *cuerpo* es esa otra voz, pero no es el de Riccardo, ni el del peyote, ni el del espacio que se personifica en la descripción. Este físico está deshumanizado: es el texto del descarnado sin los calificativos del horror lovecraftiano, que serían el mejor y más sencillo recurso. Respiración y palpito, el cuerpo no se olvida de sí, sino para ser texto. *Cuerpo* es en tanto interrogante de la causa última hasta ser el primer silencio: mortandad o traslación en un cosmos incompleto, pues por ese defecto escapan los ojos de la trilogía narrante (las tres voces enmudecen) y la mejor imagen es la de la sequedad.

Cierta crítica de cine piensa en la primera imagen de un film como la marca indeleble de un desarrollo, el estigma alucinatorio de la obsesión; por un instante admitamos esta preferencia. Entonces, ardor, árido paisaje, se convierte en derrotero de una búsqueda: raíces, bulbos amargos, extrañas formas de lo oculto. La desprotección del hombre ante la gratuidad, su propia elección deliberada, el olvido del riesgo (para reencontrarlo en la locura malforme de lo inexpressible) son, a la vez, ese desierto y su soledad natural, la duración extrema de lo vasto por encima de nuestra pequeñez temporal. A esta breve porción del relato sumo el amargo *ardor* donde resuelve el peyote la entera humana: lo mortífero es. Sin cristianizarnos, contemplamos el vacío de una creación sin creador. Sin trilogía (ya enmudeció y murió allí, en el texto) lo amargo es, solamente es, como el calor que amamanta el peyote enterrado, esperando desgarrar la máscara de otra apariencia. Pero, pido permiso para una última pregunta. Hemos tenido una extrañeza como resultado, pues nada nuevo ocurre más que una nueva forma del transcurrir, ni nada cambia más que lo percibido... ¿no será que el peyote quita nuestra capacidad de relacionar líneas, curvas, superficies, gustos, fríos, tiempos, voces, volviendo nuestros órganos receptores a su primitiva condición ignorante? De ser así habría una contracción del tiempo y, en esa arruga, erupcionaría la letra tratando de marcar una huella para regresar a la integridad que, no menos árida pero al menos firme, siempre es inconclusa para ser mortal, gratamente mortal.

Omar Genovese

**ESTEVA FABREGAT**  
ANTROPOLOGIA INDUSTRIAL  
**BOBBIO**  
DICCIONARIO DE POLITICA (Suplemento)  
**CASTORIADIS**  
LOS DOMINIOS DEL HOMBRE:  
LAS ENCRUCIJADAS DEL LABERINTO  
**FUNDACION PABLO IGLESIAS**  
REPARTO DE TRABAJO Y CRISIS SOCIAL  
**KATZENSTEIN**  
CORPORATIVISMO Y CAMBIO  
**SABEL**  
TRABAJO Y POLITICA  
**VV.AA.**  
NUEVOS HORIZONTES TEORICOS  
PARA EL SOCIALISMO  
**CASTELLS**  
EL FUTURO DEL SOCIALISMO  
**MANNHEIM**  
IDEOLOGIA Y UTOPIA  
**PICO**  
TEORIAS SOBRE EL ESTADO DEL BIENESTAR  
**PORTANTIERO**  
LOS USOS DE GRAMSCI  
**O'CONNOR**  
LA CRISIS FISCAL DEL ESTADO  
**O'CONNOR**  
CRISIS DE ACUMULACION  
**PLAMENATZ**  
KARL MARX Y SU FILOSOFIA DEL HOMBRE  
**WITTGENSTEIN**  
ZETTEL  
**WITTGENSTEIN**  
INVESTIGACIONES FILOSOFICAS  
**Mc CARTHY**  
LA TEORIA CRITICA DE JURGEN HABERMAS  
**HABERMAS**  
LA LOGICA DE LAS CIENCIAS SOCIALES  
**HABERMAS**  
TEORIA Y PRAXIS

CLASICOS GRIEGOS Y LATINOS  
EN EDICION BILINGÜE



Librería  
**gandhi**

MONTEVIDEO 453  
Tel. 46 - 1994  
BUENOS AIRES

## RECIENVENIDOS

Los tiempos de Lady. *Alan V. Hewat*. Trad. de Silvia Leren-degui. Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 352 págs. A medio camino entre lo real y lo fantástico, Hewat reconstruye en esta, su primera novela, la Nueva Orleans de principios de siglo. En una atmósfera extrañada por los sonidos novedosos de Buddy Bolden, King Oliver y Louis Armstrong, Hewat hace entrar también la magia, a través de los

ritos africanos que, por aquellos años afloraban en la ciudad le-gendaria.

El salón dorado. *Irwing Wallace*. Trad. de Francisco Martín. Planeta. Buenos Aires, 1989, 231 págs. El Everleigh Club es el burdel más famoso de Chicago en la primera década del siglo. Famoso y elegante, podría decirse que ostentoso, con una habitación totalmente recubierta en oro. El alcalde Harrison ha ganado la elección con la promesa de cerrar todos los prostibulos de la ciudad, comenzando por el Everleigh Club. Mientras tanto, un peligroso psicópata aficionado a matar y des-

pedazar mujeres ingresa subrepticamente en el burdel. Suspense y humor prometen los editores.

La bruja de Salem. *Maryse Condé*. Trad. de Concha Serra Ramoneda. Ediciones B-Grupo Z. Bilbao, 1988 (distrib. en Argentina en 1989), 199 págs. Una vuelta de tuerca sobre las distintas reconstrucciones literarias de la caza de brujas que, a fines del siglo XVII, intentó remedar las prácticas de la Inquisición. En este caso la autora, de origen antillano, propone una lectura de los hechos a partir de un personaje femenino y de origen africano.

## Noticias del imperio.

Fernando del Paso.

Emecé. Buenos Aires, 1989, 670 págs. Alrededor de A 6.400



Una historia de novela o una novela histórica. Indudablemente el lugar se juega allí donde uno corta. Porque es allí donde uno lee. Esto quiere decir: donde uno construye el relato. De cómo, para qué y por qué construir un relato y de la relación de éste con la historia, nos habla *Noticias del Imperio*. De las letras, de la letra, de la escritura, de las lenguas, del cuerpo: de Carlota. Todo se teje en la irrupción, en la discontinuidad que supone el castillo de Bouchout en 1927. Carlota cuenta y cuenta con su boca: evita la clausura, abre la boca, la deja abierta y cuenta sus babas, sus humedades, sus hilos. Teje y muerde, tiende las redes de su historia, destete la historia de su lado. Polemiza, desde el margen. O diríamos que más bien apela: se dice que ha perdido el juicio. Carlota, la que hurga en la letra de Maximiliano para encontrar su cuerpo, la que husmea en sus cargas y comienza el cuento para no olvidarlo y se mas-



turba en su nombre y lo escribe. Y no lo olvida pues su escritura cuantifica el olvido. Su memoria es justamente la de la desmemoria: sólo recuerda el olvido, escribe lo inmemorial, los restos. En 1927, desde el castillo de Bouchout, escribe la única historia posible: la que narra lo olvidable. Carlota, que para contar su nombre utiliza treinta y cuatro líneas y para contar el nombre de Maximiliano el resto de su relato, no se queda mirando las telarañas, sino que las construye. Es una araña viuda; teje, en la oscuridad, otra lengua de la historia, como las cinco arañas que tejen en su cuerpo y hacen nidos en su peluca. Ella construye su lugar y construye los otros lugares de la historia. Es la "Emperatriz del Olvido": eso es lo que escribe y eso es lo que cuenta.

La literatura y la historia tienen su lugar de cita en el relato: ponen algo en relación, se encuentran en su deseo. Saben de su diferencia pero a la vez saben que se diferencian en lo mismo. Esa es su angustia, quiero decir, su camino angosto: son realistas, de manera ineludible, por eso se recuestan en la utopía. La historia es una adjudicación de sentido, un efecto de lectura virtualmente político, voraz. Es una verdadera operación crítica: corta, transforma y construye su apropiación. Pero la historia tiene otros cuerpos que cuentan y otras lenguas. Otras voces que cumplen el destino de la clausura. ¿Podríamos pensar, acaso, a la literatura como el discurso que recoge ese excedente que la historia no cuantifica? Espacio de cruces y polémicas, de versiones, de bordes y de límites, *Noticias del Imperio* elige la boca de la loca, para poner a la historia en su lugar (que no es más que darle el lugar de la fluctuación). Cuenta el resto caído, la excrecencia, lo que ha sido olvidado. No es azaroso que el material del olvido coincida con el material de la escritura y además, en zonas de frontera: donde se escucha la voz de la loca, la que se pierde. Y que la pérdida cuente recuperar, para salvar la pérdida, para desahogar a la historia de tantas zonas obturadas, no es cosa de la cual la literatura nos haya mantenido carentes. La lengua de Carlota recupera la lengua perdida (cortada) de Maximiliano. ¿A dónde fue a parar la lengua de Maximiliano?, se pregunta, Carlota. De la lengua cortada de Maximiliano, Juárez toma su voz: se cose la lengua de Maximiliano para hablarle a su pueblo. Por eso digo que recupera y lo hace para hacer uso de lo propio y construir su escritura.

¿A dónde van a parar las lenguas de la historia?, pregunta el texto. ¿Dónde se olvidan, quién se apropia de esas lenguas y esas voces? Tantas lenguas como escrituras, decía Barthes. Tantas lenguas como miradas, dice Carlota. Es su mirada lo que Carlota escribe en su libro. Un libro en blanco, un libro no escrito. ¿Inescribible, quizá? Lo cierto es que Carlota escribe sólo lugares visitados por su mirada: ha perdido el juicio y también los testigos. De alguna manera, lo dice, ha perdido los recuerdos que busca en las cartas que Maximiliano le enviaba desde el Brasil, y en esa búsqueda escribe. Carlota, loca de sed, y de hambre, loca de carencias, escribe en el blanco del libro para tratar de dar en el blanco de la historia. Por eso, Carlota, que tarda treinta y cuatro renglones en escribir su nombre, que enumera una geografía donde se disemina y se descompone para dar precisamente su composición, escribe para establecer un registro de la pérdida, de la gran pérdida de Maximiliano que amarra su lengua a la de Concepción Sedano, de su cuerpo y de sus cartas, de sus fugas. Para nombrar lo bajo siempre excluido de la historia, que obvia sus diarreas. ¿Quién vio a Maximiliano en la celda del convento de las Teresitas de Querétaro, en su inacabable diarrea?, se pregunta Carlota. La mirada baja insiste en esas secreciones, en esas pérdidas, en esos excedentes. Carlota cuenta su amnesia, su historia y lo hace en la extracción de la piedra de la locura.

Fernando Murat

## El urogallo. Michel

Tournier. Trad. de Lourdes

Ortiz. Alfaguara. Madrid,

1988 (distribuido en la

Argentina en 1989), 350

págs. Alrededor de A 11.300



"Es así —dijo Werner Herzog: quedan muy pocas imágenes libres. Todo está ya-construido, son casi imposibles las imágenes". Por eso él no vacilaría en escalar una montaña de 8000 metros o en tomar el próximo cohete a Saturno "para obtener imágenes que sean todavía puras, claras y transparentes". Las siluetas impresas en los muros de Hiroshima tras la caída de la bomba atómica nos dan una idea de lo que puede obrar una imagen: aplanamiento del cuerpo, disección del modelo, sustracción de su vida.

La piel de algunos escritores también se eriza ante la superabundancia de imágenes en circulación. A través de la ficción, Michel Tournier suele reflexionar sobre los poderes de la imagen y los efectos de su proliferación. "De verdad —dice—, es el opio de Occidente". En la novela *La gota de oro* cuenta la historia de un joven bereber, quien emigra de su Sahara natal a París: de un vacío que es no obstante plenitud y posesión (porque la integridad del desierto no es menguada ni expropiada por ninguna imagen) a una plenitud hueca y ajena (la imagen —vidriera, foto, historieta, etc.— ofrece la ciudad a los ojos y la sustrae de las manos). En "Los sudarios de Verónica", relato incluido en *El urogallo*, vuelve a plantearse el problema. A través de sus fotos, Verónica se va apropiando del cuerpo de su modelo, lo va envolviendo en imágenes-sudarios.

Para descubrir algo nuevo hay que excavar en la imagen dada, limpiar con la mirada la mácula que aquella imprime sobre seres y cosas. Melania, protagonista de "La muchacha y la muerte", abre los ojos nada más que para mirar, sin querer demostrar nada. Por eso no fija ninguna imagen y un mismo jardín se le presenta, sucesivamente, como antro infernal, como fosa marina, como llano solar, como paseo crepuscular. Tournier nos propone dar un giro, iniciar una exploración: la imagen no es sino *carrefour* de signos; habrá que desandar, entonces, aquellos caminos, distinguir y ordenar la pluralidad de significaciones embotelladas, a fin de quebrar el hechizo inducido y poder ver.

El mito (la historia de Abel y Caín), el cuento infantil (Pulgarcito) y el cuento de navidad son revividos por Tournier: bajo la letra de esos textos, muerta por olvido o reiteración, laten sentidos no formulados, lecciones inclusive.

Otros relatos plantean como tema la incorporación del niño o del adolescente al mundo de los adultos. Esa iniciación implicaría una turbación antes que una certeza, una emoción antes que un conocimiento. La etnografía contempla solamente casos de ceremonias masculinas; en "Amanecer o los dos jardines" asistimos a la iniciación de una niña (además su maestro de ceremonias es... un gato). La etnografía entiende ese rito como acto por el cual el varón abandona el grupo femenino donde se ha criado para integrarse en el masculino; en "Tupik", un niño, visiblemente confundido o acaso molesto por esa posibilidad de cambio de lugar, termina su iniciación castrándose.

Cabe la pregunta: ¿ceremonias de iniciación en el mundo europeo, refinado y posindustrial? Aquí, según sostiene Tournier, los ritos y las creencias subsisten. Pero como vestigios inconscientes, en estado bruto, salvaje. No falta pureza para mostrar.

Osvaldo Aguirre

## RECIENTVENIDOS

La mirada. Mario Oks. Galerina. Buenos Aires, 1989, 190 págs. Conjunto de relatos que se desarrollan sobre la aparente tersura de la vida cotidiana, para permitir, con eficacia diversa, la emergencia de los sueños, el pasado y la experiencia amorosa. Mario Oks es, además de escritor, ingeniero industrial; ha publicado *Brújulas para el destiempo* (cuentos, 1966), *Déjenlo solo* (novela, 1978) y fue asiduo

colaborador de *La Opinión* y otros diarios y revistas argentinos y extranjeros.

Cuentistas premiados. Autores varios. Eudeba. Buenos Aires, 1989, 103 págs. Con motivo de sus treinta años de vida, la Editorial Universitaria de Buenos Aires convocó el año pasado a un concurso de cuentos. El presente volumen es una antología de textos elegidos entre los libros presentados. Se incluyen cuentos de Nicolás Bratosevich, Aldo J. Leone,

Marcelo J. Zamboni, Adriana I. Macaggi, Nora G. Di Ricci, Carlos A. Amarante, Sergio A. Marrelli, Gustavo Fontán, Jorge A. Mirarchi, Gustavo Nielsen, Elizabeth Fontana, Pedro F. J. Pavesi, Laura Blei, Daniel Krichman y Jorge Leyes. El jurado del concurso estuvo integrado por Vicente Battista, Juan José Manauta y Horacio Salas.

Infierno grande. Guillermo Martínez. Legasa. Buenos Aires, 1989, 105 págs. "Lo incisivo de sus observaciones, cierto pecu-

liar sentido de comicidad y una impiedad solapada le confieren a *Infierno grande* su tono intransferible, su originalidad. Pero el placer que provoca su lectura hay que rastrearlo sobre todo en una cosa: en la sultura con que estos diez cuentos están narrados", dice Liliana Heker en la contrapapa. Guillermo Martínez nació en Bahía Blanca en 1962; actualmente vive en Buenos Aires y se desempeña como docente e investigador de Matemática en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales.

El probador de muñecas. Edgardo González Amer. Galerina. Buenos Aires, 1989, 170 págs. Otro libro de cuentos, en este caso, el ganador del concurso "Treinta años de Eudeba", arriba mencionado. "Lo insólito —dice David Viñas en relación a estos relatos— o lo amenazante va surgiendo de lo cotidiano, casi de lo trivial. Y en ese desplazamiento que se ha trocado en salto, no brusco sino pausado, reside, en mi criterio, el trabajo narrativo y poético de Edgardo González Amer".



Melody Jones.  
David Galloway.  
Trad. de Eduardo Lago.  
Alfaguara. Madrid, 1988  
(distribuido en la  
Argentina en 1989),  
172 págs.  
Alrededor de A 8.700



La gracia y el suspenso de Melody Jones se basan sobre todo en juegos de punto de vista. Tal vez un poco simple en cuanto a su protagonista —al que el narrador se acerca siempre a través de una tercera persona limitada—, esta novela sobre el mundo gay de Buffalo, gira alrededor de Melody como una calesita de homosexuales, bailarinas de strip-tease, camareros y muchachos jóvenes y confundidos, que se expresan uno tras otros a través de títulos identificatorios, a la manera de *Mientras yo agonizo* de William Faulkner.

Con una traducción muy molesta en algunos tramos (sobre todo los que corresponden a la jerga de los gays, transformadas en algo que seguramente es una jerga marginal madrileña que cuesta un Perú, o un Madrid, entender), Melody Jones es el retrato de la vacuidad y la desesperación de los que frecuentan los lugares nocturnos. Todos y cada uno de los personajes han perdido algo, hasta las figuras pasajeras: "Carne de cárcel, y no pasaba de los dieciséis años", se dice de un muchacho desconocido, casi al pasar.

El centro de este mundo es la necesidad. La necesidad mueve las piezas del rompecabezas. Todo se hace por ella: el amor, la muerte, hasta el arte. Tal vez eso sea lo más conmovedor de la visión triste del mundo: la forma en que el protagonista convierte su amor en arte, su voz en canción, su desesperación en valentía (por encima de su deformidad y su fealdad), siempre por necesidad. Una necesidad ambigua, terrible, que termina por empujarlo a la tragedia.

La necesidad es el sitio por el que la historia de Melody se universaliza. Pero la novela parte del retrato de los homosexuales: su marginalidad, su conciencia de ser diferentes, su deseo de pertenecer, sus celos, su soledad. Dentro de ese mundo, hay un personaje, un homosexual reformado, cuyas reflexiones tienen un tono amargo y profundo, distinto de la de los demás. Y la reflexión en general tiene que ver con ese tiempo de angustia por el aspecto físico, ese volcarse hacia afuera con desesperanza y fanatismo; el tema del que hablaba esa hermosa película que fue *La decadencia del Imperio Americano*.

En ese mismo clima de absurdo y búsqueda de placer (sin alegría), los sueños destruidos de Melody Jones componen una canción con varias voces, bella y poderosa, a pesar de los problemas de la traducción, y ciertas fallas en el argumento y la personalidad del protagonista.

Márgara Averbach

Barbazul. Kurt Vonnegut.  
Trad. de Genna Rovira.  
Anagrama. Barcelona,  
1988, 266 págs. Alrededor  
de A 16.300



Rabo Karabekian es hijo de unos inmigrantes armenios que sobrevivieron milagrosamente a la matanza turca, quienes —gracias a las joyas que la mujer rescató de la boca de un cadáver, la historia y el azar corporizado en la gorda silueta de un paisano inescrupuloso radicado en Egipto— irán a parar a San Ignacio, California. Allí, en 1916, nace Rabo; el mismo que, cumplido los 72 años, se decide a escribir su autobiografía.

Temas no le faltan: una infancia pobrísima; el traslado a Nueva York para convertirse en extraño discípulo de un dibujante talentoso y adorador de don Benito Mussolini y en amante de su mujer; su paso por la Segunda Gran Guerra, en la artística división de camuflajes, de la cual volverá tuerto; la constitución junto a amigos como Jackson Pollock y Kitchen de la escuela del expresionismo abstracto, aquella que permitirá trasladar en la posguerra el eje de la vanguardia estética de París a Nueva York...

Claro que Rabo es una persona tocada por la varita mágica del destino. A los pocos meses de haber alcanzado la gloria, sus pinturas más valiosas, las que habían sido compradas por centenares de miles de dólares, desaparecerán ante los ojos de sus compradores: el material utilizado por Rabo, de pésima calidad, se desprende impiadosamente de las telas. En cuestión de horas, Rabo Karabekian, de ser uno de los pinceles más talentosos del expresionismo abstracto, pasará a convertirse en el mayor papelón de la historia de la pintura.

Lo abandona su mujer, lo abandonan sus hijos, mueren sus amigos pintores. Rabo se recluye en una vieja casa, a orillas del mar. Lleva consigo las decenas de obras que sus compañeros le obsequiaron aquellas noches de alcohol y bohemia. Se convierte en el guardián de su propio museo, al cual cada tanto llegan coleccionistas y desembolsan muchos miles. Junto a él se instalan dos escritores: uno, como Rabo, lisiado de guerra; la otra, una exitosa creadora de relatos juveniles. Junto a él habita también un secreto, guardado cuidadosamente bajo muchas llaves de un viejo galpón, y que aquí no se develará sobre todo para no decepcionar a los posibles futuros lectores de Barbazul.

Es curioso el periplo cumplido por las dosis de Kurt Vonnegut en estas tierras. Cuando Minotauro editó en forma pionera *Las sirenas de Titán* todos encasillamos a su autor como un escritor de ciencia ficción. Después se advirtió que estábamos equivocados y comenzamos a rescatar de las ofertas novelas más tradicionales como *La planola*, *Matadero 5*, *Madre noche*, *Dios lo bendiga*, *Mr. Rosewater* y hasta la horrible *Payasadas*. Más tarde nos contaron que era un narrador yanki muy importante, lanzado a esas cosas de mezclar vanguardia y mercado que a los del gran país del norte les sale tan bien.

Más allá de este recorrido, o gracias a él, finalmente los libros de Vonnegut sedimentaron como lo que —se puede aseverar— originariamente pretendían ser: historias ágiles, atractivas, que pueden ser devoradas en un par de horas atrapantes; algún juego narrativo para despuntar el vicio; mucho humor, sarcástico, duro; una mirada irónica sobre los usos y costumbres de la nación que le tocó en suerte trazar y hasta alguna reflexión histórica más amplia de vez en cuando.

Este es también el cóctel que ofrece Barbazul. De sus 266 páginas hay un poco más de 133 que valen la pena.

Jorge Warley

## RIPIOS NACIONALES

Una columna de Marcos Mayer

"Ante la inminencia del cierre el autor avasallante repasa por septuagésima vez la pasión volcada en el texto y se pone milagrosamente de acuerdo conmigo para reconocer que, en general, somos más modestos (realistas)". Así se despide Marcos Aguinis, bajo el lato título de *Un país de novela*, con algunas comas de menos, del enésimo ensayo de interpretación de ese supuesto e insondable misterio que se da en llamar el alma de los argentinos y que —sostienen los especialistas en dilucidar arcanos irrelevantes— nos hace tan peculiares en el mapa universal. El título, autorreferencial si los hay, no alcanza a esconder que Aguinis convoca a otro escritor para que pasionalmente diga lo que un ecúmene funcionario debe callar. El eterno truco del Dr. Merengue, entre la expresión y la contención, entre el sonido y la furia. Esta máscara bien pensante de un funcionario radical (tan plácidos ante tanto furor *retrotayendis* que nos atosiga) lo obliga a un ripio por omisión de sujeto o, como en el caso de Monzón, por exceso de defensa. Pues el ripio, puede arriesgarse, es una especie de desafío del énfasis.

### Desaforados

Aguinis, funcionario de los asuntos más o menos terrenos, incurrir en ripio, por afán de no quedar atrapado en sus desafueros. Los gestores del alma como el padre Castellani (tótem naciocatólico que se camufla para opinar nada menos que sobre Borges en *Sobre héroes y tumbas*), evitan los remiños y martirizan incontinentes el cuerpo con cierto aplacado furor: "Madre, en honor a tu virginidad/dejo de la mujer el regio don/en honor de tu limpia concepción/cedo el derecho a mi sexualidad" pues, según explica en otro poema, en: "Este día sin sol, torvo y sombrío/el ánimo nublado más que el cielo/y el cuerpo amodorrado del resfrió". La solidez religiosa del padre Castellani no puede menos que el devastador sentimentalismo de izquierda desplegado por Alvaro Yunque quien, como un saltador de sentidos, asoló nuestra infancia de la crímenes enseñanzas y se asomó sin ninguna piedad estética en tantos prólogos, atronando en nuestros oídos con la vehemencia contundente de su volcánico pseudónimo. Yunque la jugó de primitivo, tanto que terminó por creer que el animismo era un buen truco para depositar las semillas de sus aleccionadores desgarramientos. Al intentar el humor, todo se vuelve móvil, como ocurre en "El farol", breve poema que integra el elenco de *Versos de la calle*: "Tiene el flaco gigante sólo una pigma: es renego/y las sombras escritas con un solo ojo: es tuerto/y Y cumple el mutilado con su deber; emperol!". El último verso, conmovedor en su reconocimiento sólo puede ser sobrepasado por la congoja que transmite la oscura letanía que ensaya Yunque en "Casas de alquiler" (título que surge de una elaborada estrategia de alusión) incluido en el mismo libro: "Qué bien comprendo tu tragedia/casa de alquiler/los que en ti viven no te aman/casa de alquiler/nadie en tu tierra plantó un árbol/casa de alquiler/ni en tus balcones colgó un tiesto/casa de alquiler/apresurados en ti viven/casa de alquiler/luego se mudan y te olvidan/casa de alquiler. Te compadezco, pobre casa/casa de alquiler/eres como una prostituta/casa de alquiler". La sensibilidad demostrada ante los problemas municipales se hace aun más evidente en "Endecha a un adoquín". "Noble adoquín; Bien miserable/compórtase con vos el destino/que, a ser pisado, vos condena/en una calle, cuando ungido/estar podrías por la fama.../sobre los hombros de un ministro". Elevar un artefacto preasfáltico forma parte de esas categorías ennoblecidas a que adhiere Yunque cuando pregunta con ánimo entre conmovido y dubitativo al lector de *Poemas gringos*, a modo de epígrafe interrogativo: "Tú que con el cuchillo en la mano/vas este libro a cortar/Es un libro lo que cortas/?Es un libro o es un pan?".

Despliegue de signos de admiración, dos puntos, interrogantes, lo que busca demostrar la escritura de Yunque es que adolece de indiferencia ante el mundo, lo que también le ocurre a la hora de la prosa. En su biografía sobre Alem, hallamos como simple muestra lo que sigue: "El 90, al asomarse esa luz, mostró que aun seguía viva, a pesar de estar oculta. Y a su calor enrojecieron de vergüenza el rostro de muchas estatuas" o su feliz contrapartida, la metáfora hidráulica: "Y a la luz del día, estrepitoso, viviendo a borbotones, agua a la temperatura de la ebullición, Alem se despartrama sobre el pueblo".

Dios reside en los detalles (Aby Warburg)



PLURAL

Taller de CULTURA

### Un lugar para el diálogo y la reflexión sobre la literatura

Nuevos cursos:

• EN TORNO A LA POSMODERNIDAD (seminario reflexivo): el debate modernidad-posmodernidad. Hacia una caracterización de lo posmoderno. La posmodernidad pensada desde la realidad latinoamericana. Textos de Lipovetsky, Vattimo, Lyotard, Baudrillard, Habermas.

• EL CUENTO COMO GÉNERO —DE POE A CORTÁZAR— (curso): panorama crítico de algunos autores que han contribuido a la evolución del cuento como género narrativo con leyes propias, desde Poe hasta Cortázar, pasando por Chéjov, Maupassant, Borges y otros.

• LA POESÍA —DEL ROMANTICISMO A LA POSMODERNIDAD— (curso): los poetas y las poéticas fundamentales de los siglos XIX y XX. De la poesía como expresión de una búsqueda trascendente a la poesía como objeto de consumo.

Informes e Inscripción (de 14 a 19 hs)  
Santa Fe 2843 - 9° "H" Tel: 83-0513

PARA ANUNCIAR EN BABEL  
LLAME A LOS TELEFONOS:

30-6460

34-3924/7365/8216

De 10 a 18 hs.





# SILUETAS

Por Luis Chitarroni



## Flann O'Brien

El 16 de junio de 1954, Patrick Kavanagh, Anthony Cronin, Tom Joyce, John Ryan y Brian O'Nolan se reunieron en Sandycove, Dublín, a las puertas de la casa de Michael Scott, un reconocido arquitecto, justo detrás de la torre de Martello. Su propósito evidente era repetir un itinerario y homenajear así otro 16 de junio, cincuenta años más joven, casi ochocientas páginas más historiado: el día de Bloom, el día del Ulysses. Tom Joyce, de profesión dentista, representaba a la familia. Algún tiempo más tarde, John Garvin, superior de O'Nolan en el Servicio Civil, llamó a la ceremonia con joyceano énfasis "a pilgrimace" (*pilgrimage*: peregrinaje, *grimage*: gesto o mueca, *disgrace*: desgracia). Si bien el telón de fondo era una espléndida e inútil mañana irlandesa, Brian O'Nolan hacía rodar ante sus ojos una versión hipnagógica del mar convalescente. Estaba ya, a esa hora, considerablemente borracho.

Vivir, emborracharse y escribir después de Joyce no debe haber sido fácil para un irlandés, sobre todo —apunta un irlandés de la esquina— si Joyce mismo nos ha elogiado. Brian O'Nolan, también desconocido como Flann O'Brien, tenía en la época del homenaje cierta reputación local por su columna "Cuiskeen Lawn" del *Irish Times*, pero como la firmaba con un nombre gaélico, Myles na Gopaleen ("Myles el de los ponies", decía), el riesgo era mínimo. Había nacido, para escándalo de incrédulos, el 5 de octubre de 1911 en el N° 15 de Bowling St., Starbane, un pueblo del norte de Tyrone, a 12 millas de Derry. Dejó escritas, para aquiescencia de lectores cuerdos, unas cuantas novelas en inglés —*At Swim-Two-Birds*, *The Third Policeman*, *The Hard Life*, *The Dalkey Archive*, la inconclusa y magnífica *Slatery Sago Saga*—, una en gaélica —*An Beal Bocht* (*The Poor Mouth*: "La boca pobre")—, obras breves y una cantidad impresionante de columnas (un hombre en la ruina se parece a un imperio), recopiladas más tarde por su hermano con el título de *The Best of Myles*. Eran las que firmaba con su seudónimo trotón en el diario.

Aunque ni la *Encyclopaedia Britannica*, ni el *Oxford* ni el *Everyman's Dictionary of Literary Biography* lo mencionan, Borges, enciclopedista de Tlön, registra su nombre y algo más... ¡en 1939! (cfr. *Textos cautivos*, p. 237). De esa madrugada, y de la astuta lectura de Priestley —*El tiempo y los Cowley*—, parece proceder *The Secret Mirror*, la comedia heroica en dos actos de Herbert Quain, no de Freud y de Julien Green. Tampoco Cabrera Infante se acuerda de olvidarse y le dedican un extenso comentario ("Flann

O'Brien: un solo escritor y muchos nombres", *Revista Espiral* 3, 1977). Aunque cuando apareció *At Swim-Two-Birds*, la primera novela de O'Brien, ni el padrino de Graham Greene ni el aval transoceánico de William S. Burroughs ni el hecho de que Joyce mismo la elogiara y la recomendara a un crítico francés incidieron, Flann O'Brien dista mucho de ser un escritor "difícil". Sólo necesita la paciencia furtiva del lector, la vaguedad de equívoco que su común nombre irlandés evoca ("ah, me parece conocerlo"), la tregua chismosa que alimenta el mito. En 1933, por ejemplo, estuvo en Alemania. Cuando la moneda se pudre, no todos empiezan a pensar en la literatura. A Flann O'Brien le interesaban Goethe, Schiller, Lessing y Heine, no los regalados marcos exorbitantes ni la candidatura de Adolf Hitler. De esa estadia perdura un misterio, que la insistencia de sus biógrafos en su presunta y frondosa misoginia convierte en un enigma literario. Según testimonios, se casó allí con Clara Ungerland, una joven de Köln de dieciocho años que murió un mes después de la boda de una consunción galopante.

Pero no, no es el lujo de un escritor frívolo y desdénso, no es el convencimiento en nuestra discreta e infalible capacidad de elección (esa basurita del entre nos) lo que obliga hoy a consultar el régimen de Flann O'Brien, silueta inquietante. Fue de verdad un gran novelista. Hay algo que trasunta que tiene, sí, hay algo que su literatura trasunta que lo hace apto para el ejercicio de la novela. Es una idea de las cosas que deben pertenecer a ella, no un programa estético. Es una idea, nada más. Y es una idea conveniente porque ampara la decencia de parecer propia siendo ajena (aunque tal vez uno de los méritos del novelista sea dar a entender que no hay idea propia que no le sea ajena). Esa idea es la vulgaridad. Flann O'Brien sabe que la novela es un comercio en el que esa solícita ventaja —para nada emparentada con la virtud— asoma. (Lamentablemente, también Joyce lo sabía). Por lo tanto, en las novelas de O'Brien hay un equilibrio sumario entre la labor intelectual y la ordinaria gravedad de lo que se cuenta. Es ahí donde desaparece toda semejanza con los arlequines de la vanguardia. No pudo escribir novelas de la carretera porque las carreteras fueron un indicio de vulgaridad posterior (al que tanto cine candorosamente intelectual contribuyó). No pudo hacer esa novela de ideas que Tournier, vulgarizando alguna pista de Klossowski, hace magistralmente sólo porque estaba enfibrecido de palabras: era un irlandés. El mundo no había sido hecho a su medida. ("Estoy consternada, estoy insatisfecha, soy irlandesa", dice la poeta norteamericana Marianne Moore.) No intentó celadas perfectas y elegantes disuaciones. Con cierto remordimiento, Nabókov reconoció que su literatura era un mero peloteo ante el juego olímpico de Joyce. Joyce se había vuelto un pretexto de Ionesco: cómo sacárnoslo de encima.

Flann O'Brien decidió sacárselo de encima sin omitirlo. Le reprochó sus licencias en griego y en latín, su ignorancia del gaélico, su voluntad clásica, sus tecnicismos, la adulación bibliográfica que inculcaba a los norteamericanos. Le reprochó no haber sido un irlandés. O, mejor dicho, haberse convertido en un Irlandés Internacional. Haberse ido. Quedarse significaba seguir considerando Europa una taberna a cuya barra se asoman parroquianos de toda laya. "Todos equivocados en esa pub", di-

ce alguna vez, y esa pub era un país, y un país no tenía necesidad de ser otra cosa para él, novelista acodado al mostrador (descontemos, por si las moscas, la hiperbólica noción de continente de un insular). Nunca volvió sobre sus pasos porque un olvido enorme lo separaba del día anterior: la lúcida neblina de una última borrachera.

Flann O'Brien murió el 1º de abril de 1966, a los 55 años.

En sus libros el lector encontrará una



## Brendan Behan

Dos irlandeses por página parecen un exceso para cualquier administrador babélico, pero el director periodístico sabe disculpar estas anomalías con la misma gentileza con que disculpa, crítico, mis espirales sin progreso. Otro irlandés, entonces, Brendan Behan, a despecho de cualquier teorización sobre el grado cero, parecer encarnar el sueño órfico de un escritor sin literatura. En realidad, poco más que escribir puede hacer un hombre de letras; Behan, que averiguó muy pronto su destino, no intentó siquiera eludir su carácter: se dedicó a charlar hasta por los codos que empinaba.

Amigo personal de Flann O'Brien, Brendan Behan consideraba al galés Dylan Thomas el epítome del trabajo y solía repetir una frase de éste: "Un empleo es la muerte sin dignidad". La vida digna iba cifrándose de otro modo. Primero en Irlanda y después en Estados Unidos, Behan fue adquiriendo fama de dramaturgo. La respaldó como pudo con obras como *The Quare Fellow* y *The Hostage* (escrita por encargo en menos de doce días). Pero pasó mucho más tiempo rememorando anécdotas y viejas canciones de Stíofán Fláithbheathigh (¡la vida entera por repetir ese nombre!) en el Greenwich Village. Tal vez el canon para concederle el tiempo del artista la importancia que se merece esté en la respuesta de Duchamp a la pregunta "¿Qué estuvo haciendo últimamente?" "Respirando", dijo el *marchand du sel*, y a otra cosa.

En un mundo en el que el disimulo es considerado "una falta de autenticidad", cualquier desvío del saber generalizado, "buena información", y cualquier cosa dicha por amor a las palabras, "una falta de respeto", Behan mantuvo el honor de un mendigo privado y alimentó un odio gozoso y nada profesional por la remilgada clase media irlandesa. Fue pobre (estoy tentado de decir: nunca le faltó nada). Cuando le contaron que John Mitchell, un rebelde

simpatía inmediata, una lateralidad muy rioplatense (recordar a Cancela), una confianza acicateada por el alcohol ("rara, como encendida"), un prestigio afincado y exiguo de bebedor solitario. Hay esperanzas: Edhasa ha publicado —cierto que con la osadía española de traducir el título— *At Swim-Two-Birds* ("En nadar dos pájaros") y Ediciones del Serbal (los que publicaron *Novelas y cuentos* de O. Lamborghini) promete *La vida dura* justo debajo de otro "raro", Coleman Dowell.

irlandés del siglo XIX, opinaba que los pueblos de Killiney Hill estaban llenos de "cobardes gentiles y esclavos subyugados", le preguntó a su padre si el hombre había querido decir "bastardos" en lugar de "cobardes" (sólo una letra hay en inglés entre las dos palabras, "dastard" y "bastard") y cambió el vocablo por una cuestión de respeto. Entonces su padre, que estaba hacendosamente distraído, retomó su templanza irlandesa y le contestó que no, que no había ninguna falta en ser bastardo, pero que costaba mucho trabajo ser cobarde.

Los joyceanos acérrimos han anotado que el vino (blanco) favorito del Maestro le proporcionaba un éxtasis escatológico-aristocrático; no era menos riguroso en relación al whisky. Como Joyce, Behan sabía que la buena calidad del whisky irlandés se debe en gran medida a las propiedades curativas de las aguas del Liffey. En gran medida se acostumbró a recetarse una dosis morigerada del elemento natural que no envileciera las propiedades de los otros. Los que le reprocharon esa sed no advirtieron nunca que sus proporciones eran estrictamente filosóficas: Behan bebía con la esperanza de encontrar, al cabo de una jornada, a Heráclito.

Behan fue también todo un repertorio de anécdotas y, como su tocayo de iniciales, Bertolt Brecht, un hombre político. Sin embargo, sus convicciones no tienen un ápice de fanfarronería intelectual y nunca aspiró a convertirse en un "Shakespeare de los sindicatos". En eso era casi oriental: las reflexiones y el trabajo nunca se interpusieron. Pudo compartir con Lenin la creencia de que el principal objetivo de la actividad política es abolir al idiota de la aldea y con Eliot la creencia de que el principal objetivo de la actividad teatral es mantener interesado al espectador. Obró consecuentemente. Aparte de sus piezas teatrales, Brendan Behan escribió una autobiografía —*Borstal Boy*— y un libro de "imágenes" de Irlanda: *Brendan Behan's Island*. No sé si han sido traducidos.



Por Elena Massat

## EL LIBRITO DEL MES

Anastasia De Nuevo. *Lois Lowry. Ilust. G. Amechazurra*. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil. Madrid, 1988, 229 págs., a partir de 10 años. Además de la tercera salida de *Don Quijote* y de *El padrino II*, se sabe que son escasas las segundas partes de ser mentadas. El hecho es que *Anastasia De Nuevo* supera con creces a *Anastasia Krupnik* (Babel N° 4). La protagonista es una bostoniana —ahora de 12 años— que desde este segundo tomo comparte a los progenitores con Sam (2 años y medio), personaje maravilloso como pocas veces se ha leído en individuos de esta talla. Ambos son hijos de pintora y de señor barbado y feliz, que se gana la vida como poeta y profesor universitario, para envidia y resentimiento de sus colegas de la América baldía.

Sobre una trama mínima —relato de la mudanza familiar a los suburbios, con elección de casa y nuevos amigos— se construyen situaciones y personajes que tienen mucho de teatral. Malentendidos típicos de comedia de enredos en pequeños cuadros muy divertidos, funcionan como soporte de los diálogos que diseñan a los personajes. La narración pura se emplea fundamentalmente en anécdotas previas, lecturas, pequeñas observaciones de Anastasia, y en especial, en aquellas zonas dedicadas a la escritura de la protagonista. Anastasia considera inverosímiles los planteos de muchos de los libros de suspenso que suele leer, y decide escribir una novela de "misterios cotidianos", cuyos capítulos se intercalan a lo largo de la trama principal. Lois Lowry aprovecha para lanzar algunos proyectiles contra la competencia y también, para tematizar desde el punto de vista de una lectora de 12 años ciertas cuestiones vincula-



das con la cocina literaria. Pero a diferencia del tío Malcolm, su historia poco tiene que ver con el mezcal: Anastasia se zampa la espuma de la cerveza que bebe el papá y tampoco le hace ascos al Tang.

Amén de leer todo lo que encuentra, la chica no se pierde emisión de *Casablanca*, *El halcón maltés* o *Psicosis* en la TV blanco y negro de su casa. Al mismo tiempo, no contenta con las siete revistas culturossas a las que están suscriptos los Krupnik, prefiere gastarse el salario filial en *Cosmopolitan* que trae inapreciables consejos sobre "coqueteo por teléfono" o "cómo disminuir pechos desproporcionados".

Todo está cuidadosamente basculado en esta novela: estructura familiar progre y mucho afecto, literatura y frivolidad, flirteo y deportes. Antes de la mudanza, Anastasia blande todos sus prejuicios en contra de las flores de plástico, los rulos, la comida comprada y los juegos de muebles, que asocia con el barrio. Es una nena consciente de la realidad circundante y satisfecha de su categoría de hijita de intelectuales, pero que una vez mudada, ve las cosas de una manera diferente.

*Anastasia De Nuevo* es una novela muy New York, New York; no obstante, una vez leída, cualquier paisanito de estos pagos esperará ansioso aquello de "se va la tercera".

CONTRA EL PABLO  
DE LA LECTURA

El Lectorón-Gimnasia para despabilar lectores. *Maité Alvarado. Ilust. Gustavo Roldán*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1989, 138 págs. En *Cultura, sociología de la comunicación y del arte*, Raymond Williams señala que, a diferencia de otras "técnicas culturales", la escritura

exige de parte de sus receptores un "adiestramiento especializado". Lo que parece una afirmación algo obvia implica que un 40% de los contemporáneos de Williams —los nuestros— no está capacitado para acceder al primer grado de contacto que supone la lectura, mientras sí puede disfrutar de los placeres de la danza, la música o la plástica. Si bien en la Argentina las estadísticas consignan que el nivel de analfabetismo apenas supera el 5% de la población, la siempre mal retribuida experiencia de los docentes de todos los niveles de enseñanza revela que el aprendizaje escolar de la lecto-escritura apenas roza la posibilidad de entender lo escrito. Así, la división cultural a que da lugar, según Williams, el analfabetismo, adquiere en nuestro país bordes bastante difusos. De buscar respuestas a tal situación, más concretamente, de "despabilar lectores" trata *El Lectorón* de Maité Alvarado, escritora, docente universitaria y secundaria, coordinadora de talleres de escritura y como Onetti, vieja admiradora de la pequeña Lulú.

Partiendo de la premisa de que conlleva una mejor organización de la información adquirida, el texto propone una serie de ejercicios "ludiformes" organizados en 7 secciones que trabajan diversos aspectos de la lectura, entendida a la vez como destreza y como actividad cognitiva. Los ejercicios —dirigidos a chicos de entre 11 y 13 años— son de dos tipos: "solitarios" y "de competencia", para jugar en la clase. Dispuestos de modo de que aumente el nivel de dificultad, el libro se inicia con "A ver, a ver", sección en la que se intenta agilizar la mera mirada de los lectores, para concluir con "El que busca, encuentra", donde la lectura funciona como pretexto para la escritura.

El material es múltiple y variopinto: dominan el texto y la palabra, pero lo icónico tiene un lugar privilegiado. Se manejan dibujos, fotos, figuras geométricas, signos viales, juegos con errores, historietas. En cuanto a lo lingüístico, hay desde listas de palabras sueltas, paradigmas, cuentos y artículos periodísticos, hasta páginas de la guía de teléfonos.

El Lectorón es una excelente propuesta para barajar un problema que comparten los émulo de Rosarito Vega con cantidades de chicos que no pueden acceder ni al placer de aprender ni al mucho más urgente de que les vaya bien en la escuela. El Lectorón tiene además otra ventaja: textos, títulos y copetes parecen haber sido pensados como fragmentos de un libro de cuentos.

ENTRE LAS HADAS  
Y EL REALISMO

Con *La historia de Maizgalpa* de Tomás Borge (*Ilust. Pedro L. Cazes Camarero*. Buenos Aires, 1989, 23 págs.), Ediciones Colihue inicia la colección Tambor de Tacuarí. Es un homenaje a Luis Alfonso Flores, niño héroe de la revolución sandinista, que fue muerto dos meses antes del derrocamiento de Somoza. El gigante Macho Malo, con la colaboración de Satanasio, esclaviza la tierra de Maizgalpa y secuestra en una torre a una niña que va a ser liberada por Juan Sin Miedo. El héroe, convertido en luz por las enseñanzas de un sabio de barba blanca, se multiplica entre

los que lo escuchan para dominar las tinieblas de Satanasio. El uso de la alegoría y de sencillos anagramas es atenuado por la estructura, el movimiento, ciertos personajes, que permiten que *La historia...* pueda ser leída como un cuento de hadas. A esto se agrega el trabajo con la escritura —cuidada y por momentos poética—, poco habitual en libros de esta índole (a partir de 7 años aproximadamente).

Como Tomás Borge, *Johanna Reiss*, autora de *El viaje de vuelta* (*Ilust. Juan R. Alonso*. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil, Madrid, 1987, 239 págs., a partir de 14 años), supo con el cuerpo lo que cuenta en su novela. Con otra suerte que Ana Frank, Reiss, holandesa y judía, también tuvo que ocultarse del nazismo durante más de dos años en una habitación. En esta novela (continuación de *La habitación de arriba*, de la misma colección) se relatan todas aquellas situaciones originadas a partir de la guerra y del antisemitismo: la dispersión de la familia, la muerte de la madre, el nuevo casamiento del padre, la conversión al catolicismo de la hermana. A diferencia de Macho Malo, el enemigo en este caso es un gigante derrotado tanto en la trama como en la lectura. El viaje de vuelta es una novela autobiográfica, cuyo mayor interés reside precisamente en esta condición, dado que tanto las situaciones narradas como la escritura resultan completamente desvaídas. Por su parte, Borge, desde su lugar de ex-combatiente, funcionario e intelectual de la revolución sandinista opta por la forma del cuento folklórico apostando a que la oralidad lo gane y la reiteración de la historia se convierta en otra forma de un combate en el que sí se vuelve necesario describir al enemigo.

En *Cuentatrapos de Víctor Carvajal* (*Ilust. Fuencisla del Amo*. El barco de vapor, Madrid, 1987, 113 págs., a partir de 12 años) el contenido político-social aparece mucho más mediado por una escritura que alcanza grados diferentes de los casos anteriores: ni maniqueísmo ni desleñamiento.



to. Son ocho cuentos breves que giran alrededor de cuestiones como el desempleo, el desalojo, la falta de agua, la imposibilidad de estudiar, etc., situaciones que ocurren en el marco de la dictadura chilena pero que con algunas diferencias insoslayables podrían desarrollarse en los cinturones ex industriales argentinos. Completan el clima dickensiano de estos textos las carbonillas de Fuencisla del Amo.

## RECIENVENIDOS

**La huida.** A. Martínez Menchen. *Ilust. F. Meléndez*. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil. Madrid, 1988, 100 págs., a partir de 11 años.

**Ramona empieza el curso.** B. Cleary. *Ilust. Alan Tiegren*. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil. Madrid, 1988, 173 págs., a partir de 8 años.

**La enéada.** Jan Mark. *Ilust. E. Ueberuaga*. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil. Madrid, 1988, 292 págs., a partir de 10 años.

**El león de Luis.** Rosemary Wells. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil. Madrid, 1988.

**El pájaro comeletras.** E. Hasler. *Ilust. Lilo Fromm*. Espasa-Calpe, Col. Austral Infantil. Madrid, 1988.

**Tres amigos.** Eva Eriksson. Espasa-Calpe, Col. Austral Infantil. Madrid, 1988.

**Tres preguntas y un cuentito.** L. Devetach. *Ilust. Myriam Holgado*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 44 págs.

**Historias de perros y otras personas.** H. Clemente. *Ilust. Ana Camusso*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 44 págs.

**La trama de los textos-Problemas de la enseñanza de la literatura.** Gustavo Bobini. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1989, 77 págs.

**Pelos y pulgas.** Ema Wolf. *Ilust. G. Roldán*. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Buenos Aires, 1989.

**El club de los perfectos.** G. Montes. *Ilust. E. Arroyo*. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Buenos Aires, 1989.

**Pajaritas de papel.** Mario Albasini. *Ilust. O. Rojas*. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Buenos Aires, 1989.

**El negro Tubua y la Tomasa.** P. Orgambide. *Ilust. L. Cantón*. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Buenos Aires, 1989.

**El juego del gallo ciego.** Javier Villafañe. *Ilust. R. M. González*. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Buenos Aires, 1989.

**El trompo de palo santo.** G. Roldán. *Ilust. D. A. Bianchi*. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Buenos Aires, 1989.

**Burbujas.** L. Devetach y M. I. Bogomolny. *Ilust. Marín*. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Papelitos. Buenos Aires, 1989.

## PÁRVULAS ERRATAS

Por razones técnicas, la edición anterior de esta página fue víctima de innúmeros errores. Sobre un paisaje de comas ausentes o sobrabundantes, se recordaba, glorioso, uno de ellos. En la nota "Brujas en jaula" (primer párrafo, línea 6), donde dice: "La narrativa infantil vuelve a ofrecer a modo de consuelo y con propósitos evidentemente deficientes...", debió decir: "La narrativa infantil vuelve a ofrecer a modo de consuelo y con propósitos evidentemente edificantes...". A los lectores y a la autora, nuestras excusas.

Ahora hay muchas novelas desprovistas de acción y de trama; se las llama novelas, pero adentro hay ensayos y pedantería (Adolfo Bioy Casares).

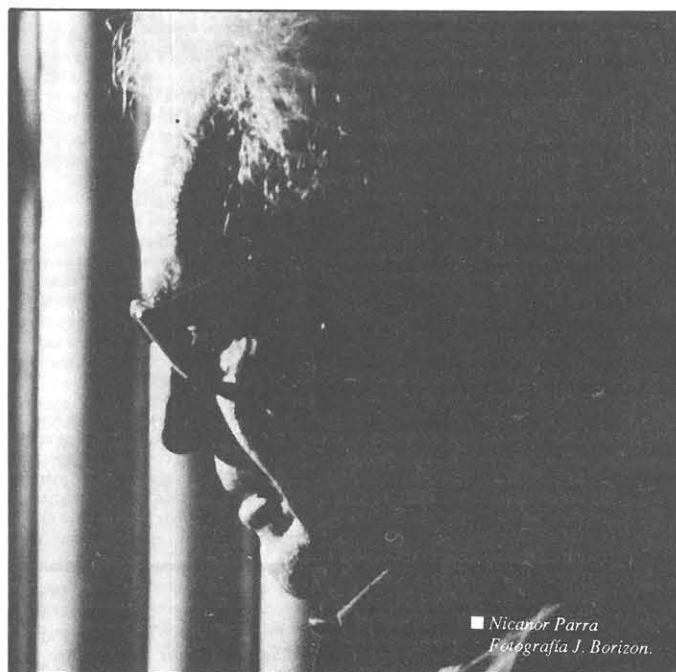


Por Eduardo Correa

# La insularidad de la palabra

## Poesía chilena actual

*Mientras el viento centenario de Gabriela Mistral sobrevuela un paisaje ensombrecido por la figura colosal de Pablo Neruda, varias líneas se han ido tejiendo en la poesía chilena posterior a 1973. Junto a la persistencia de una tradición vinculada estrechamente con la realidad política y social, se han ido desarrollando otras variantes caracterizadas por cierta tendencia a la fragmentación y la autorreferencialidad, en un medio que ha encontrado en la obra de Gonzalo Rojas y Nicanor Parra dos vertientes productivas. El autor de esta nota propone, antes que un panorama exhaustivo de la última poesía chilena, un recorrido por la obra de algunos autores representativos. Ya se sabe: hay tantas antologías posibles como antologistas.*



■ Nicanor Parra  
Fotografía J. Borison.

En lugar de hacer aquí una revisión exhaustiva de varios autores, intentaremos un recorrido a lo largo de la última poesía chilena, estableciendo como prejuicio inicial la existencia de un análogo entre una buena parte de la escrita luego del '73 y el "Esquizotexto", un poema de Gonzalo Rojas que dio nombre a la traducción norteamericana de su obra, en 1987.

Dicha analogía se verifica en términos de un quiebre de los hablantes (hablantes negados o enmascarados); en el desencanto y dolor iniciales; en la necesidad, también esquizoide, de construir sobre espacios cerrados, cercados y protegidos que se manifiestan, la mayoría de las veces, a través de proyectos, ya sea de obra solamente, o de unión entre obra y vida. Y en este sentido, podemos argumentar que, si bien la tradición poética chilena ha tenido siempre un carácter continuo, en este caso la continuidad pareciera ser una pura ilusión.

En el "Esquizotexto", el hablante (fe-

menino) manifiesta un extravío que, sin embargo, resulta aparente, pues contiene la suficiente dosis de lucidez capaz de dar cuenta de alguna posible revelación:

"Tengo 23, soy modista, soltera, cómico y tan raro, hablo contigo, camita: de una vez dímelas, por qué no me la dices la Gran Verdad, la gran revolución: que vamos a ser piedra, plantas clarividentes, todo porque los árboles será barcos y en los trenes viajarán el Espíritu y el cuerpo se hará la miel, la enfermera es la nube."

(Del Relámpago)

Surge, así, la inquietud acerca de una posible revelación luego de la dispersión, luego de la devastación. Y es que la poesía chilena posterior al golpe comienza también con un discurso esquizoide, en un in-

tento por ordenar la dispersión, por reconstruir un territorio que parece haber perdido continuidad.

La orfandad es el signo más evidente —tal vez la gran trampa— de los discursos poéticos en Chile.

Chile ha sido siempre una gran isla. La insularidad del territorio lleva a pensar en autorreferencias casi míticas. La poesía es, por antonomasia, el escenario más fructífero para que esta insularidad despliegue sus más evidentes características.

La gran sombra —benigna y maléfica a la vez— de los grandes que de tanto serlo nadie los lee, oculta con un halo la creación de los nuevos poetas, a quienes la escasa crítica literaria existente los lleva (ba) a tal o cual corte, según las características de su lirismo.

Parra y sus seguidores. Neruda y sus imitadores. Los consanguíneos de Huidobro. La eterna desconocida de la Mistral. El lenguaje estaba hecho: o era una lírica épica monumental hasta en sus más pequeñas descripciones (en Neruda, cualquier esbozo de erotismo se vuelve descomunal), o se trataba de recuperar una forma coloquial que Parra había señalado para la poesía de la Edad Media. (Dicha modalidad daba cuenta, en un lenguaje tribal, de los problemas de la tribu o, al menos, de los conflictos que percibían algunos caciques que hablaban por su tribu).

También se cultivaba la preocupación metafísica de Huidobro, aunque con mayor recato, pues los tiempos eran de otras urgencias, más precisas y preciosas.

Con este mapa —Rojas fue siempre el gran desconocido: su revaloración, por parte de los poetas más jóvenes, comenzó a partir de los '80—, toda poesía pasaba a inscribirse en una cartografía precisa y segura. Incómoda para algunos, fórmula fácil para otros, las vanguardias ya lo habían dicho todo. El ánimo de la totalidad había demarcado al mundo. A cada cual su parcela y el resto que se acomode como pueda.

Lo que ocurre en Chile a partir de 1973 se revierte, también, en una situación de lenguaje. Lo mutilado no sólo será un proyecto social y político, sino también una situación en la que el lenguaje se tornará peligroso, cuando las palabras digan otras cosas o no digan nada (como las consignas) frente a las evidencias reales de un imaginario aniquilado que es preciso reconstruir a partir de la devastación.

Aunque sobre esto quizá se haya hablado demasiado, sería conveniente recordar que el lenguaje empieza a inventarse a partir de una realidad fragmentaria, reflejada en un texto a jirones: los que anteriormente eran hablantes muy precisos, ahora son entes fragmentarios, cuya composición y reconstrucción han de lograrse a partir del tanteo, de la búsqueda de aquella





■ Gonzalo Rojas. Centro Cultural de Buenos Aires. Diciembre 1988.

cuerda que dé el tono adecuado capaz de armonizar con una total desarmónica.

Menuda tarea para los poetas huérfanos del territorio. Los más facilistas escapan hacia la consigna o el mito, como formas de salvación. Los otros, más arriesgados, sortearán olímpicamente el "para qué poetas..." de Hölderlin e iniciarán este tanteo que dura hasta la actualidad.

En el "Esquizotexto", la dispersión parece ser la clave de su lectura. Sin embargo, el extravío no es más que aparente. El hablante es un femenino que se extraña ante su propio lenguaje, aunque finalmente éste resulta profético, casi épico y restaurador. Hasta mesiánico, al inquirir por la existencia de una "Gran Verdad", cuando las pequeñas han sido frustradas. La gran revolución significa, en la escena de la poesía chilena, el cambio que debe operarse a partir de un lenguaje que necesariamente intentará ser demiúrgico, asumiendo la urgencia de un territorio por fundar. Las palabras han de nombrar *de novo* y, como en todo proceso de invención, no estarán exentas del dolor del primer tramo o el primer trauma.

### Zurita, el anti-Dante

Así como no resulta aventurado ni desmesurado concebir el "Esquizotexto" de Rojas como el mapa análogo a la situación poética posterior al '73, otros textos de la lírica chilena actual, herméticos y cerrados, también pretenden ser un universo en sí mismos.

Raúl Zurita, uno de los poetas inscriptos en esta línea, plantea su poesía como proyecto, como un corpus análogo a la *Divina Comedia*: el paso, desde un infierno-purgatorio, para llegar a un Paraíso o, en su caso, a un Anteparaíso o Vida Nueva. Su infierno será él mismo: su laceración, su cuerpo mutilado y herido del que da cuenta en *Purgatorio* (1979).

"Mis amigos creen que estoy muy mala porque quemé mi mejilla"

(*Purgatorio*)

Con este epígrafe inicia su obra. Aquí da cuenta del acto de sacrificio, de mutilación (toda mutilación del hablante es también evidencia de mutilación en un cuerpo social) que se establece en su femineidad. Sin embargo, éste no es un femenino tradicional, sino que resulta el femenino equivocado del no hallazgo. El poema se convierte, así, en un lugar sagrado en el que la revelación debería hacerse presente.

"We llamo Raquel/estoy en el oficio/ desde hace varios/ años. Me encuentro/ en la mitad de/ mi vida. Perdí/ el camino" (*Purgatorio*). Recuérdese también el extravío del "Esquizotexto" y ese anhelo del hablante por encontrar alguna respuesta.

Zurita, el anti-Dante, que extravía su camino y en él también a la Beatrice necesaria, elabora en Chile —quizá sin su apoyo, de Ignacio Valente, crítico oficial de *El Mercurio* de Santiago— un proyecto unitario, que resultará uno de los más inte-

resantes de esta década. Su labor, que comprende trabajos de *body art*, *land art*, acciones de arte y textos poéticos, tendrá siempre un carácter restaurador y fundador a partir de la dispersión. Su poesía será muchas veces una reiteración de fórmulas casi silogísticas, las que también procurarán refundar una instancia lógica. Unidas a un hablante mesiánico, tratarán de establecer el megaproyecto de un nuevo país a partir de una geografía cantada más a la manera de Neruda que del Dante, motivador inicial de la obra zuritiana.

Incluso en el *Amor de Chile* (1987), último libro de Zurita, la autorreferencia fotográfica adquiere visos más emotivos y sentimentales —casi *Kitsch*— que la que aparece en su primera obra, de tono más escueto y dramático. (*Purgatorio* incluía, además, un dictamen psicológico y un electroencefalograma que apoyaban la esquizofrenia del hablante, al dotarla de una dosis de veracidad en aquella idea de unir arte con vida).

### Parra: inventar un hablante

El propio Nicanor Parra procura enmascararse, ser otro, en un intento por hallar nuevamente algún hablante necesario en la *Waste Land* poética del territorio lírico chileno.

En 1977, publica *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, en el que el hablante es un antiguo predicador evangélico, un poco profeta y loco, que recorre Chile en la década del '20, prometiendo milagros y revelaciones. Sin embargo, éstos nunca llegan a cumplirse o terminan en estruendosos fracasos, como aquella vez que prometió volar y terminó fracturado en el suelo, ante el desconcierto de sus seguidores.

Parra asume esta nueva voz, esta máscara de hablante, y entra así directamente en el juego del esquizo, al trabajar un personaje con una alta dosis de locura.

La incoherencia de su discurso también exhala verdades, denuncias y comentarios acerca de una contingencia chilena aludida, aunque no elidida. Este discurso se continúa con la característica de la voz parriana de ser portadora de las palabras de la tribu. Sin embargo, esta vez la tribu también está escindida y su lenguaje puede tener los signos de la incoherencia.

"A pesar de que vengo preparado realmente no sé por dónde empezar empezaré sacándome las gafas esta barba no crean que es postiza 22 años que no me la corto como tampoco me corto las uñas"

(*Sermones...*)

Podemos notar cómo todos los inicios de estas obras poéticas manifiestan el desvarío, la situación límite de los hablantes, que ya nunca son los mismos lúcidos de la lírica anterior.

"Cuando los españoles llegaron a Chile se encontraron con la sorpresa de que aquí no había oro ni plata nieve y trumao sí, trumao y nieve nada que valiera la pena los alimentos eran escasos y continuaban siéndolo dirán ustedes es lo que yo quería subrayar el pueblo chileno tiene hambre sé que por pronunciar esta frase puedo ir a parar a Pisagua pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener

otra razón de ser que la verdad el General Ibáñez me perdona en Chile no se respetan los derechos humanos

aquí no existe la libertad de prensa aquí mandan los multimillonarios el gallinero está a cargo del zorro claro que yo les voy a pedir que me digan en qué país se respetan los derechos humanos"

(*Sermones...*)

Con posterioridad, Parra proseguirá su trabajo poético con *Nuevos sermones del Cristo de Elqui*, *Chistes para desorientar a la poesía*, *Poesía política*, y otras obras que, si bien se acercan en alguna medida al enmascaramiento mencionado, podrían inscribirse mejor en la propia tradición que el autor elabora con su poesía, al emplear recursos coloquiales y humor como fórmulas para la denuncia y mostración de un mundo.

El mundo de los esquizotextos escapa de la fácil comprensión, del populismo bien o mal entendido. La poesía chilena crea su propio ecosistema, al refugiarse del desconcierto y la dispersión. La así llamada *Generación dispersa* o los poetas que se exilian, trabajan arduamente tratando de acercarse a este fenómeno de lenguaje que se dio en el interior del país como producto de una experiencia vital con la palabra.

De este modo la palabra poética chilena se torna incestuosa. Recordemos que no por casualidad, éste será un nuevo tema en el panorama literario del país. Los textos poéticos se instauran como zonas de revelación, donde la anécdota se minimiza a tal punto que todo intento por lograr una consecución argumental o temática se vuelve caótico. Ya no se canta poéticamente a algo, sino que la poesía habla de poesía, es decir, de palabras que muchas veces representan la evidencia de una gran tautología.

### La nueva novela de Juan Luis Martínez

En 1977 aparece la *Nueva novela* de Juan Luis Martínez, o Juan de Dios Martínez, ambos nombres tachados en la portada del libro. Intento por ocultar y ocultarse. La obra resulta, así, una verdadera caja de sorpresas, de juegos, de caminos que iniciamos en la certidumbre y finalizamos en el principio.

La *Nueva novela* es un juego. ¿Se trata realmente de novela o es un proyecto poético que destruye lo novelístico, tantas veces dado por muerto en nuestra tradición cultural?

Novedoso es el proyecto y novedosa es la propuesta de un cosmos referente, autorreferente, con citas a un universo cultural letrado que inicia su propio juego. Un *origami* de citas que provocan otras citas, teniendo en cuenta que toda literatura siempre ha tenido este carácter. El hablante escondido y escindido es uno y varios y hasta quizás pueda ser ninguno en esta red de citas que enmarcan una situación poética determinada. Tal vez sea ésta la obra más apegada al vanguardismo, postulada como aquel encuentro de la máquina de coser y el paraguas en la mesa de operaciones. La lógica interna que establece el proyecto *Nueva novela* podría compararse a aquella de Zurita en *Purgatorio* y *Anteparaíso*. No en vano ambos poetas mantuvieron un estrecho contacto, durante algunos años en los que Martínez encaminó a Zurita a través de lecturas diferentes a la ingeniería, campo inicial del poeta de *Purgatorio*.

Exégetas de la obra de Martínez hay y seguirán existiendo. La multiplicidad de elementos hace que sus lecturas también se multipliquen. El carácter objetual de la obra —compuesta de textos, dibujos, anzuelos, grabados publicitarios antiguos, banderas chilenas y páginas escritas en alfabeto chino— permite abordarla como el gran juego que traspasa el dadá de la primera percepción para mostrar la lucidez extraviada de un hablante simulador al máximo, incluso cuando niega su propia existencia en un autor que equivoca.

Lo fragmentario del texto se asimila a lo fragmentario de un mundo. La *Nueva novela* oscila entre el proyecto vanguardista de la *summa* del todo y una textualidad posmoderna, consciente de la caída de las grandes explicaciones del mundo mismo.

### La hipertextualidad de Gonzalo Muñoz

Gonzalo Muñoz (1956) publica en Ediciones Archivo (la misma editorial en la que Martínez había publicado *Nueva novela*), su obra *Exit*, en 1981. Enmarca con citas de Derrida, da cuenta, en alguna medida, de un margen social y cultural, a través de un hablante que asume esa marginalidad no sólo a través de la vertiente zuritiana del dolor, el delirio y la profecía, sino también por un camino que de pronto puede aludir a una hipertextualidad, al establecer espacios cerrados de diálogo donde es necesario leer la obra casi de manera pandórica.

Los epígrafes iniciales de *Exit*: "El lenguaje no es presencia, sino ausencia" de Maurice Blanchot y "Ah, que tú escapes en el instante en el que habías alcanzado tu definición mejor" de José Lezama Lima, nos muestran que su universo es también cerrado en su proyecto, con un hablante que tanea un territorio de lenguaje precisado e imprecisado a través de la cita culta, del referente sociocultural.

En *Exit* (1983), Muñoz va definiendo la idea del hablante que asume la marginalidad a través de caminos tales como la hipertextualidad, que le permite intervenir, a modo de una cámara, en el universo poético. Si bien se trata de un texto críptico, lo cierto es que se requiere de una criptología poética y autorreferencial para entrar en el hablante que necesita ir prefigurándose.

El anhelo de objetividad, con la constante alusión a la fotografía, a la imagen detenida, a la cita consagrada, deviene un interés por el documento como una de las formas para hacerse cargo de una realidad que no por dolorosa resulta menos "poetizable".

En 1987 aparece su obra *La estrella negra* en la que exhuma "la pasión velada de aquellos seres que se condensaron en la mitología del desamparo".

La *estrella negra* pretende ser otro recinto cerrado dentro del cual el hablante intenta, con desesperación, establecer una épica en un territorio donde quizá toda épica está condenada al fracaso. El margen es asumido desde lo delictual, siendo este terreno equivoco en una sociedad con un grado extremo de vigilancia. "El lumpen armado/no tiene patria/no da respuestas". El proyecto establece así la medida de su propia antiutopía:

"No habrá derrotas, victorias, discursos, ni profecías que les borren la estrella negra de la mirada y más que body-art, será: la fuga definitiva el golpe de manos"

(*La estrella negra*)

Golpe de manos de signo distinto al golpe de dados de Mallarmé. La acción también proclamada como imposible se convertirá en la única posibilidad de abolir el azar.

La *estrella negra* quiere ser la marca de Caín en la frente de un colectivo homológico a un hablante que no disimula su diferencia. El es, más bien, el intérprete lúcido de un deseo que se vuelve pasión.

"El alma de Chile reside hoy en el espacio turbulento de las poblaciones". "Y esa alma que ha aprendido a encaminarse al suplicio de cada día, es también el alma que me habita como un alarido" (*La estrella negra*).

### La Tirana: reina del delirio

Donde el delirio del hablante o de los hablantes alcanza un grado extremo es en *La Tirana* de Diego Maquieira, publicada en 1983. Por entonces, el poeta ya había publicado *Upsilon*, obra que, sin embargo, no había alcanzado la altura de este nuevo proyecto.

La Tirana es una fiesta religiosa del norte de Chile que aún conserva rasgos de los antiguos cultos indígenas, combinados con elementos de religiosidad española. Al ocupar este nombre, Maquieira crea un hablante que es, a la vez, un espacio con características cercanas al delirio, a través de la unión de los más disímiles elementos presentes en nuestra cultura. Conviven así tradiciones religiosas, resabios de la inquisición, italianos mafiosos y estrellas de cine. La Tirana es, como la historia de Chile, un espacio alucinado de sincretismo cultural, cuya lógica pareciera ser la del delirio.

A partir de allí, el hablante se muestra de tal forma que su reconocimiento ante el discurso extraviado también es el reconocimiento de un territorio que resulta difícil describir de otra manera.

Su "Ya nadie sabe lo que yo hablo" es su propia entrada al esquizotexto donde también el extraviado irá asumiendo las formas de un femenino que se acerca a la profecía a partir de la locura.

"Buenas tardes amiguitos y amiguitas yo soy La Tirana, la Pretty Baby de aquí. Comencé a atracar en el cine Marconi Urbana, Illinois, el 12 de enero de 1992. Mi instructor fue el señor Velázquez y él me enseñó a cantar una canción. Si quieren escucharla se las puedo cantar se llama raja raja; me estoy volviendo loca, Raja. Contésteme me estoy volviendo loca"

(La Tirana)

En 1985 Maquieira publica *Los Sea Harrier en el firmamento de eclipses*, una *plaquette* que es adelanto de una obra mayor. Tal como se precisa en la contraportada, "se trata, desde luego, de un provocador júbilo de las fronteras de la norma y de la estupidez de las lenguas, ahogadas por la iniquidad de sus náufragos, y por sus cartuchos cancheros en su sentido más amplio".

Pensamos que nuestro propósito inicial de enmarcar esta lectura de la poesía chilena posterior al 73 a partir del "Esquizotexto" de Rojas no es un *tour de force*. Más bien, evidencia, en forma clara, cómo el hablante se ha destruido para luego rearmarse, reforzarse a partir de los retazos de lenguaje con que cuenta. Su necesidad de instalarse nuevamente en un mundo seguro es tal que en la desesperación se inventa uno propio. En otras palabras, se crea una realidad paralela y protegida y allí, atrinchado, se vuelve combativo y combatiente de su propio delirio, de su propio dolor, que es el mismo —o casi— que el dolor de aquel poeta que aparece en un intento por reutopizar la vieja historia de vida y poesía.

Como es lógico, ésta es sólo una percepción parcial de la poesía chilena a lo largo de los últimos años. Tan parcial como puede serlo la visión de cualquier hablante o lector cuyo tamiz pasa primero por las más personales preferencias.

Valga esta hipótesis como sugerencia para otras reflexiones sobre nuestra poesía que precisa ser redescubierta.

#### Bibliografía citada

- Rojas, Gonzalo, *Del relámpago*, FCE, México, 1981.  
 Zurita, Raúl, *Purgatorio*, Ed. Universitaria, Stgo., 1979. *Anteparaíso*, Editores Asociados, Stgo., 1982.  
 Martínez, Juan Luis, *La nueva novela*, Archivo, Stgo., 1985 (2ª edición).  
 Parra, Nicanor, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Coedición. G. Epoca/Estudios Humanísticos, Stgo., 1977.  
 Maquieira, Diego, *La Tirana*, Tempus Tacendi, 1983.  
 Los Sea Harrier en el firmamento de eclipses, Fco. Zegers, Stgo., 1985.

EL LUMPERIO ARMADO  
NO TIENE PATRIA  
NO DA RESPUESTAS

SUS CABECILLAS TEMPLADOS EN LA  
TEORIA  
Y EN LA LUCHA  
HACEN POSIBLES TODAS LAS FUGAS,  
ORGANIZAN, DIRIGEN Y DEFENDEN  
CON SU VIDA:  
— LAS FUGAS DE TODOS NOSOTROS—

BUSCAN EN CADA FUGA UN NUEVO  
RASTRO  
DEL TESORO. SABEN QUE EL TIGRE  
SIEMPRE SERA DE PAPEL.

LOS CABECILLAS QUIEREN DAR EL GRAN  
(A) SALTO  
PARA TODOS NOSOTROS

MANTIENEN EL RIESGO COMO UN RETO,  
LA BELLEZA DE LA MUERTE SIEMPRE  
PRESENTE,  
EL SUICIDIO TRIUNFAL:

SU CAIDA HABRA SIDO UTIL.

NO HABRA DERROTAS, VICTORIAS,  
DISCURSOS, NI PROFECIAS  
QUE LES BORREN  
LA ESTRELLA NEGRA DE LA MIRADA,  
Y MAS QUE BODY-ART, SERA:

LA FUGA DEFINITIVA,  
EL GOLPE DE MANOS.

DESDE ESTA HUELGA SALVAJE,  
DESDE ESTE ASALTO AL TREN CORREO,  
DESDE ESTE GRAN STALINGRADO,  
LA CITA DE UN CABECILLA CERCADO:

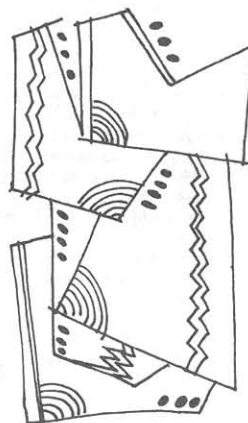
SOMOS NUESTRO PROPIO  
FRANKENSTEIN

Gonzalo Muñoz, fragmentos  
de *La estrella negra*.

I

A pesar de que vengo preparado realmente no sé por dónde empezar empezaré sacándome las gafas esta barba no crean que es postiza 22 años que no me la corto como tampoco me corto las uñas o sea que cumplí la palabra empeñada más allá de la fecha convenida puesto que la manda fue sólo por veinte no me he cortado barba ni uñas solamente las uñas de los pies en honor a mi madre idolatrada pero por las que tuve que pasar humillaciones calumnias desprecios siendo que yo no molestaba a nadie sólo cumplía la sagrada promesa que hice cuando ella murió no cortarme la barba ni las uñas por un lapso de veinte años en homenaje a su sagrada memoria renunciar a la vestimenta común y reemplazarla por un humilde sayal ahora les revelaré mi secreto la penitencia ya se cumplió pronto me podrán ver nuevamente vestido de civil.

Nicanor Parra (De: *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*)



#### LA TIRANA I (ME SACARON POR LA CARA)

Yo, La Tirana, rica y famosa la Greta Garbo del cine chileno pero muy culta y calentona, que comienzo a decaer, que se me va la cabeza cada vez que me pongo a hablar y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez. Ya no lo hago tan bien como lo hacía antes. Antes, todas las noches y a todo trapo. Ahora no. Ahora suelo a veces entrar a una Iglesia cuando no hay nadie porque me gusta la luz que dan ciertas velas la luz que le dan a mis pechugas cuando estoy rezando. Y es verdad, mi vida es terrible. Mi vida es una inmundicia. Y si bien vengo de una familia muy conocida Y si es cierto que me sacaron por la cara y que los que están afuera me destruirán. Aún soy la vieja que los tiró a todos. Aún soy de una ordinareiz feroz.

Diego Maquieira (De: *La Tirana*)



#### PEQUEÑA COSMOGONIA PRACTICA

Construya un mundo coherente a partir de NADA, sabiendo que: YO - TU y que TODO es POSIBLE.

(HAGA UN DIBUJO)

#### SOLUCION 1.

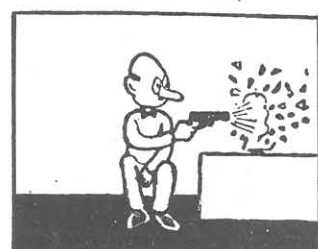
PERDIDA DEL OBJETO LIBIDINOSO

DESEO DEL YO DE RECUPERAR  
EL OBJETO PERDIDO

IDENTIFICACION DEL YO  
CON EL OBJETO PERDIDO

IN MEMORIAM

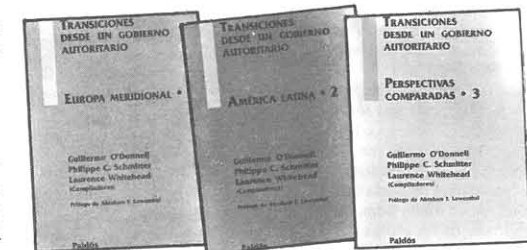
#### SOLUCION 2. (LA NUEVA NOVELA)



Juan Luis Martínez (De: *La nueva novela*)



Transiciones desde un  
gobierno autoritario  
Guillermo O'Donnell,  
Philippe C. Schmitter y  
Laurence Whitehead  
(compiladores).  
Paidós. Buenos Aires,  
1989, 4 tomos. Alrededor  
de A 27.000.



¿Hacia un nuevo orden  
estatal en América  
Latina? Fernando  
Calderón y Mario dos  
Santos (compiladores).  
CLACSO/ Biblioteca de  
Ciencias Sociales, Buenos  
Aires, 1988/1989. Alrede-  
dor de A 3.000 c/u.

1. Entre noviembre del año pasado y abril del corriente, han visto la luz los primeros cuatro volúmenes de una serie —que promete otros cinco— producida bajo los auspicios del programa PNUD-UNESCO-CLACSO y que se propone responder, desde variopintas perspectivas, la pregunta por la emergencia de un nuevo orden estatal en América Latina. La contemporánea edición de los resultados del proyecto "Los períodos de transición posteriores a los gobiernos autoritarios: perspectivas para la democracia en América Latina y Europa meridional" del Programa Latinoamericano del Centro Woodrow Wilson nos termina de situar frente a una importante masa de textos acerca de las urgencias latinoamericanas.

Textos sociológicos que (temblad, disciplinados, disciplinarios y disciplinantes) hablan del Estado; textos político-lógicos que tematizan la sociedad. Textos tributarios de un politicismo estatista que tiende a pensar la política como tarea refundacional y hacer recaer sobre el Estado "la posibilidad de articular y fomentar los esfuerzos de la sociedad en su conjunto sometida a los impactos de la crisis" (Calderón-DosSantos, Introducción, T. I, p. xi); textos herederos de un sociologismo culturalista que devuelve a la sociedad, en la tradición liberal toquevilleana, la responsabilidad de organizar prácticas políticas democráticas en un contexto de incertidumbre y abandono militante de los fundamentos últimos (¿Cómo evitar que los primeros terminen en un asistencialismo eficientista incapaz de pensar los grandes dramas de la transición sino como "desajustes" entre conflictos sociales salidos de cauce y el "sistema político" que debería "canalizarlos", entre "demandas" y capacidad política para "procesarlos"? ¿Cómo evitar que los segundos terminen en una propuesta difícilmente practicable que olvida el rol constitutivo que los aparatos estatales tienen en sociedades estructuralmente tan heterogéneas como las nuestras —por no mencionar su fuerza como referente simbólico de las prácticas de los actores— e imagina "vacíos de poder" allí donde parece mucho más imperioso comenzar a preguntarnos por la violencia con la que, de un tiempo a esta parte, vienen estos "vacíos" siendo ocupados por las corporaciones?).

Textos que principian por una idea de la crisis como negatividad —como obstáculo— para terminar en un deter-

minismo resignado; textos que parten de una noción de la crisis como positividad —como productividad— para arribar a un voluntarismo iluminista. Trabajos todos que, por fin, e independientemente de sus múltiples diferencias, se resisten a resistir —la posible arqueología de una época dispondría en ellos de útiles materiales— los criterios paradigmáticos más fuertemente consolidados en las ciencias sociales subcontinentales del último lustro. Una fuerte dosis de "realismo" (con lo que nombramos aquí menos una actitud de los actores políticos ante el condicionamiento objetivo —empírico— de su accionar que la autoproscricción —teórica— para pensar en los órdenes por ser) no es por cierto la menos importante de estas marcas.

2. "... si un país no consintiera dejarse caer en la servidumbre, el tirano se desmoronaría por sí solo, sin que haya que luchar contra él, ni defenderse de él. La cuestión no reside en quitarle nada, sino tan sólo en no darle nada. Que una nación no haga esfuerzo alguno, si quiere, por su felicidad; ahora bien, que no se forje ella misma su propia ruina."

Etienne de La Boétie (1548)

Un verdadero realista debería, sin embargo, ir más lejos. Preguntarse por las bondades del rápido expediente de reenviar a la sociedad —en un movimiento típicamente heredero de la ética cristiano-kantiana— la culpa de su propia sujeción, y poner entre paréntesis las tantas veces invocada tesis de la "cultura política autoritaria" de nuestros pueblos. En primer lugar porque, como sabía Maquiavelo, también sobre el terror (sobre la muerte inscripta en el imaginario social que habilita la política) se construyen regímenes legítimos. En segundo lugar porque, como una lectura sutil de Weber no debería dejar de advertir, esta legitimidad puede en ocasiones construirse sobre la reducción de los márgenes de optabilidad no menos que sobre sistemas positivos de creencias. Economía de la violencia, violencia de la economía: en la intersección entre estas dos lógicas se juega la suerte de nuestras democracias.

3. El "Estado de compromiso" hace mutis por el foro —acompañando una tendencia de escala planetaria— en la escena latinoamericana. Su lugar tiende a ser ocupado sin

pudores por alianzas estratégicas de los gobiernos con los sectores más concentrados del capital. Las políticas económico-sociales "intervencionistas" ceden paso a la más cruda ortodoxia. ¿Hasta qué punto este "ajuste estructural" modifica las posibilidades o los cursos de la transición? La pregunta, que desvela a los coautores del trabajo de CLACSO, reenvía a la clásica cuestión de la "tensión" entre democracia y capitalismo. Tensión resuelta otrora a través de la mercadización de la política en el sistema de partidos políticos competitivos y de la politización del mercado gracias al Estado benefactor keynesiano, y reaparecida hoy a la luz del doble agotamiento de las formas tradicionales de representación y de las políticas distribucionistas. En un contexto en que tiende a cobrar patética verosimilitud la pregunta por la evitabilidad de lo que ya se llama entre nosotros, sin eufemismos, la "vía chilena", la cuestión adquiere dramática actualidad: ¿Es posible romper la natural simpatía entre neoliberalismo económico y sistemas políticos "cerrados", violar la ley de hierro que vincula subsidariedad económica, asistencialismo social y autoritarismo político del Estado?

Pero tal vez sería conveniente plantear una pregunta más radical. La pregunta que los olvidos de Calderón-Dos Santos y de O'Donnell-Schmitter-Whitehead (olvido claciano del "quiénes" del ajuste estructural, olvido wilsoniano del "quiénes" del pacto democrático) impiden formular. La pregunta por el sentido (no hay posibilidad de organizar la diversidad social sin referentes colectivos) de una democracia que tanto nos resistimos a imaginar apenas como un instrumento cuanto sólo como una escenografía. De una democracia que tan poco queremos ver reducida a un momento de una programación (o la mera función derivada de un omnipotente —y anónimo— desarrollo escrito Antes y en Otro Sitio) como al vacío —e igualmente anónimo— escenario donde otros representan el drama de la historia. De una democracia que, si no imaginamos ya integrando el cronograma de la Revolución, si pretendemos configurando las irrenunciables coordenadas del mapa de la resistencia.

Federico Galende  
Eduardo Rinesi

## RECIENVENIDOS



La desconexión. Samir Amin. Trad. de María Antoranz del Pozo. Ediciones del Pensa-

miento Nacional. Buenos Aires, 1989, 357 págs. Dice Amin en el comienzo del prólogo: "La tesis presentada en esta obra, la necesidad de 'desconectar' con respecto al sistema capitalista mundial, se conoce, por regla general, bastante mal, en nuestra opinión, y quizá por ello suele ser aún peor aceptada. Sin duda hará falta explicarse acerca del concepto de 'desconexión' y evitar trivializarlo demasiado interpretándolo, por ejemplo, como un simple sinónimo de autarquía económica. Para ello, será preciso ir más allá del discurso de los políticos, especialmente el de aquellos que, en el Tercer Mundo acorralado, hacen uso de un término cuya frecuencia creciente no compensa la vaguedad

persistente —voluntaria, sin lugar a duda, al menos en parte— de las propuestas".

El pensamiento revolucionario del "Che". Seminario Científico Internacional, intervenciones y debates. Dialectica. Buenos Aires, 1989, 263 págs. Los editores, con miras a difundir el pensamiento de Ernesto "Che" Guevara en su propio país, en la convicción de que es justamente aquí donde sus ideas no se han difundido suficientemente, encaran la publicación de este segundo volumen. Está dedicado a las intervenciones y debates posteriores a las ponencias de los asistentes al Seminario In-

ternacional sobre el ideario guevariano, que se realizó en Buenos Aires entre el 8 y el 11 de junio de 1988.

Por una Argentina mejor. Alberto Benegas Lynch. Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 397 págs. El autor, conocido bodegero, además de catedrático en numerosas universidades y colaborador asiduo del matutino *La Prensa*, reúne en este volumen buena parte de los artículos y ensayos publicados en forma individual a lo largo de su vida. "La grandeza argentina de ayer", "Las ideas colectivistas y la decadencia", "Moneda sana" y "Valores de la democracia" son los títulos de algunos de ellos.

Estrategias de la contención. John Lewis Gaddis. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1989, 448 págs. A la luz de nuevas evidencias e investigaciones recientes, Gaddis intenta reinterpretar el conjunto de elementos que ha caracterizado a la política de seguridad nacional norteamericana desde la Segunda Guerra Mundial. No se intenta, advierte el autor, enfocar la cuestión desde las perspectivas tradicionales (diplomáticas, económicas, ideológicas o militares) sino desde una visión que las engloba a todas: la estrategia, es decir, el proceso por el cual los fines se relacionan con los medios, las intenciones con las capacidades, los objetivos con los recursos.



Punto de Vista, n° 34. Directora: Beatriz Sarlo. 48 págs.  
Nuevo Proyecto, n° 5/6. Editor responsable: Héctor Muzzopappa, 240 págs.

Por momentos, pareció esfumarse el campo del debate político-cultural. Las revistas que lo sostienen: con dificultades para salir. Las dificultades que se revistan: sin salidas para sostener. Una y otra cosa han sido superadas por *Nuevo Proyecto* y *Punto de Vista*, ambas con sus últimos números en la calle, la vista proyectada sobre ellas. La presente entrega de *Nuevo Proyecto* es pulposa, de gran volumen y con atractivas soluciones visuales. Austeridad y lujo contenido en el diseño. *Punto de Vista* reitera su formato e intención gráfica ya probadas, quizás con una mayor urgencia en las titulaciones.

Las dos revistas tienen un tema, podemos decir, único, absorbente. Es el tema de la nación, la "noción de nación": su concepto, su mutación, su acecho, ya pasados los 70, ya pasado Alfonsín, ya asumido Menem. Si *Punto de Vista* postula, con mayor dramatismo que otras veces, un campo intelectual capaz de disipar los síntomas de un cierre conceptual que se produciría por un uso homogéneo del concepto de nación, *Nuevo Proyecto* quiere afirmar el campo de la nación como síntoma de una nueva homogeneidad sin la cual no hay democracia. Soluciones dispares, bien se ve. Pedazos de un debate antiguo y actual. Piezas de una ostensible premura —la premura de estos días, heredera de la premura de antecesores días— que explica por qué la sociología no existe en la Argentina. No existe porque no tiene tiempo para existir. No fragua su cemento, que es el de las sociedades que aletargaron o desvanecieron la premura. Cuando los conceptos están en apremio, la sociología que existe hay que buscarla, en *Punto de Vista*, bajo la forma de teoría literaria, o en *Nuevo Proyecto*, bajo la forma de una filosofía de las ideas.

Sociologías enmascaradas pueden ser las mejores. Veamos cómo la hacen las dos revistas, en la palabra de sus directores. Héctor Muzzopappa dispone todo su argumento alrededor de la cuestión "fundacional", sitial o ánfora bien persistente de la reflexión política. Ella contiene o sitúa el límite crucial del pensamiento histórico-cultural, el punto inaugural, el origen como cesura o concesión. Es la ancestral insistencia de toda la teoría política. Muzzopappa está preocupado en contraponer el *initium* de un sistema político, el acontecimiento superior de la natalidad política, a "la pendiente negativa de la cultura", al *kulturpessimismus* de época. Precisamente, su idea de lo que es una época, siguiendo a Paul Ricoeur ("una estructura significativa singular"), le permite dar un paso avanzado para superar los nichos partidarios-culturales con sus tradicionales "proyectos" contrapuestos. Fundar una época, por un lado, nos pone frente a un concepto incómodo, una episteme de coherencia ilimitada, extendida como un poderoso significante

que agota todo un momento histórico. Pero por otro lado, esta versión omnipotente de la idea de *proyecto*, tiene una consecuencia inesperada, que otorga al artículo de Muzzopappa un interés especial.

Se trata de la recuperación de un sentimiento revolucionario, que define como una voluntad sin voluntarismo y una razón que se sobreponga a la mera "razonabilidad". Esto alcanza para neutralizar cualquier versión doctrinaria-partidista de la historia inmediata, pero también para discutir con el "paradigma de ciudadano notable, versión terrena de la razón", de un modo desprejuiciado, trazando descripciones originales de los estilos y mentalidades políticas del período alfonsinista. Alfonsín, afirma Muzzopappa, hubiera podido ser ese fundador, de no haber succumbido a una drástica reorganización semántica producida por el esfuerzo combinado del neconservadurismo y de las ciencias sociales. Estas últimas, renovadas por los críticos y autocríticos del paradigma setentista de una política que exigía que la ciencia declarase sus valores. De este modo, Muzzopappa elabora un ensayo vivaz, en el que lo que se pierde por el peso sordo del paradigma fundador, se gana en el vigor analítico con el que trata a las ideologías de la reciente historia pública argentina. Esta línea ensayística, que desea refutar la "inviabilidad de la nación", se siente en desventaja. Cree ser "no hegemónica". Se arma de ironías, de una aptitud paródica —esto es más evidente en el artículo de María Cristina Reigadas, de entusiasta tono polémico— demostrando que un pensamiento crítico encuentra su mejor veta cuando se asigna a sí mismo el lugar del menos fuerte.

Pero si los amigos del *proyecto* actúan como marginales de época, no son precisamente los representantes del *punto de vista* los que creen que tienen señorías sobre el núcleo dominante de las cosas. También Beatriz Sarlo concibe su ensayismo como un arte del contraataque, un estilete de las orillas. La preocupación de *Punto de Vista* es que la "viabilidad de la nación" quiera ejercerse con premisas que postulen una sumaria "fusión cultural", una falsa síntesis de la nación con la vida intelectual que afecte la autonomía del campo cultural, autonomía que el editorial de la revista propone preservar "fuera de la influencia del peronismo y del radicalismo". No extraña que vuelva a un primer plano el sorprendente *morceaux de bravure* de Borges sobre el escritor argentino y la tradición.

Este *motto* borgeano aparece en el artículo de Beatriz Sarlo (en oposición a la filosofía del memorioso Funes, que ignora la elipsis y no puede producir un tiempo heterogéneo con el tiempo empírico) como una garantía de la cultura de mezcla, "problemática e indispensable a la vez". María Teresa Gramuglio propone un excelente ejercicio que sólo se resiente, como en Sarlo, por modismos de investigación y expresiones chocantes ya muy profesionalizadas (ejemplo: un texto que "trabaja" tales o cuales motivos). Se trata aquí de analizar "el chiste privado y la broma literaria en clara dirección política", a propósito de las conocidas colaboraciones de Borges con Bioy Casares. Hilda Sabato, a su vez, traspone estos temas a una posible investigación sobre el proceso migratorio argentino donde el concepto de amalgama cultural (el crisol de razas) deje lugar a una perspectiva pluralista, de "mosaico cultural", pero esto también sin atribuir identidades previas, esencias fijadas de antemano.

*Punto de Vista* y *Nuevo Proyecto*, nuevos repuestos al viejo automóvil de los debates argentinos. Desde la crítica y la teoría literaria, una; desde la filosofía y la teoría política, la otra, hablan de lo mismo y hablan diferente. Un debate exige la lentitud del tiempo y quizás, debatidores que nunca se encuentran ni nunca se mencionan mutuamente.

Horacio González

Raíces cuestionadas: la tradición popular y la democracia. Daniel García Delgado. Ceal. Buenos Aires, 1989, 198 págs.



"Un ambicioso proyecto se recorta a lo largo del trabajo de Daniel García Delgado: encontrar una trama secreta que pueda dar cuenta de la confluencia de dos conceptos, tradición popular y democracia, hoy sostenidos como contradictorios.

El autor le contesta principalmente a su colega, el también sociólogo Juan C. Portantiero. García Delgado dialoga con los neocontratualistas; está tratando de dar batalla en el mismo terreno devastado que es el de la producción, en este caso en las Ciencias Sociales. La tesis con la cual disiente el autor asevera, en apretada síntesis, que la no consolidación del espacio democrático deviene de la no asimilación, por parte del cuerpo social, de las normas que derivan del pacto social; por lo tanto hace falta una "refundación" del orden. "Esta refundación esconde un borrar el pasado, a pesar de decirse continuadora de él", dice García Delgado.

Aquella teoría sobrevuela el complejo trabajo de este investigador del CONICET. Permanente Otro (bien con mayúsculas) al cual le habla, este pensamiento de los '80 comienza a desgajarse a partir de una constante refutación empírica de sus preconceptos. El autor entra en esta lucha muy bien acompañado y tratando, a partir de las hilachas de la trama nacional-popular, de vencer al "corpus" portantierista. De la mano del autor asoman las tradiciones federalistas posteriores a 1810, el yrigoyenismo y el peronismo. Las permanentes contradicciones que la teoría política señala para el siglo XIX y XX son consecuentemente vinculadas con un proceso de modernización tardía.

La cerrada tradición conservadora de la segunda mitad del siglo pasado habría sido el origen de lo que el autor señala como la "revolución yrigoyenista": revolución por el hecho de elevar a una condición ética el principio de ampliación de los derechos cívicos.

El Estado social, invención peronista, es la otra vertiente que señala el autor como constituyente de esa trama oculta que vincula aquellos conceptos, tradición popular y democracia.

El análisis es por demás minucioso; esta breve aproximación sólo intenta una mostración de la intención del autor y quiere hacer hincapié en este debate presente hoy en las Ciencias Sociales: ¿es posible que conceptos tales como los expuestos, tradición popular y democracia, sean colocados en el centro del debate teórico y la praxis política sin ser vaciados de sentido cuando llega el momento del hacer? Estimo que ésta es una de las principales preguntas que se hace el autor, quien, señala ciertamente la posibilidad de que "aquel pensamiento que intenta la refundación del orden democrático sea sólo una máscara que oculta visiones conservadoras de la realidad social".

Marcelo J. Saurí Ortiz

# RADIO CLASICA TAMBIEN LEE BABEL

En las nuevas trasnoches de Radio Clásica  
Babel comenta libros de viva voz.  
De 0 a 4 hs., en el 97.5 FM



ESTE ES EL MOMENTO  
BAJAN LAS TASAS  
BAJA EL DOLAR  
LOS LIBROS SUBEN  
(a la cabeza)

\*Invierta todos los días\*

Antiestética. Luis Felipe Noé  
"La Gansada". Roberto Fontanarrosa  
Monito pelado. Julia Zwillingler de Baranchuk  
Inodoro Pereyra N° 14. Roberto Fontanarrosa  
Coche negro, caballos blancos. Ernesto Schóo  
El lado oscuro de la pelvis. Leo Masliah  
Potentes, prepotentes e impotentes. Quino  
Teatro II. Roberto Cossa (El avión negro, La nona, No hay que llorar)  
Teatro III. Griselda Gambaro (Viaje de invierno, Sólo un aspecto, La gracia, El miedo, Decir sí, Antígona furiosa, y otras piezas breves)

Ediciones de la Flor  
Anchicor 27 - (1280) - Buenos Aires



**Ideologías del movimiento obrero y conflicto social.** Jorge N. Solomonoff. Tupac. Buenos Aires, 1988, 319 págs.



La historia de la sociología institucional en la Argentina comienza —con la creación de la carrera y el instituto— montándose sobre los vestigios de los viejos pensadores de "lo social". El grupo de los fundadores de los años 57-58, aunque actuaban muchas veces despojados de una conciencia tributaria, edificaron esa historia sobre los cimientos que dejaron conspicuos y olvidados pensadores de "lo social" como Palacios, Ingenieros, Macedonio Fernández. Este grupo fundacional de los años 57-58 eran los continuadores de largas páginas sobre "lo social" que fueron, entonces, el prólogo de la sociología.

La sociología concebida como la operación: instrumental estadístico más matrices del pensamiento social, adoptó distintas variantes —que después tomaron la forma de escuelas— según la matriz de pensamiento utilizado. De las múltiples combinaciones de tal operatoria surgieron las producciones intelectuales que marcaron las etapas de esta historia. Así se conocieron: la académica *in extremis* (época de oro), la de las cátedras marxistas, la de las cátedras nacionales, entre otras.

Pues bien, dentro de esta historia —que como el resto de las historias de historias se halla en constantes controversias por su definición— el particular cruce de la sociología con la matriz de tradición anarquista ocupa un lugar digno de evocarse.

Jorge N. Solomonoff se inscribe en esta veta de pensamiento libertario. Escrito en 1969, permeable a la epocal mirada tercermundista, su libro da cuenta, a su manera, de "los cambios operados en las condiciones determinantes de las orientaciones ideológicas y las formas de acción del movimiento obrero organizado" en el período que transcurre entre 1880 y 1940.

A este período corresponden una serie de hipótesis que el autor formula y que de por sí llaman a la discusión. Una de estas sostiene que en el lapso citado se produce, a escala mundial, un movimiento de desradicalización de los contenidos reivindicativos del proletariado, y que en esta tendencia se inscribiría la historia del movimiento obrero argentino.

El libro testimonia, entonces, el punto de encuentro de la joven sociología con el patrimonio de los cultores de la utopía libertaria. Así lo presenta el prologoista Christian Ferrer, quien señala la importancia del concepto anarquista de *Formación Social de Poder*, menos proclive a los peligros economicistas que la idea de *Formación Económica-Social*. Poulantzas mediante, la tradición marxista replica, sin ninguna duda.

El cruce de tradiciones —y no sus encapsulamientos—, su intercambio y mutua asimilación son el reaseguro para la continuidad de un pensamiento enriquecedor. Macedonio Fernández, autor de infinitos prólogos y del *pensamiento-bricolage*, lo supo. Tal vez el tándem de sociólogos Solomonoff-Ferrer pertenezca al haz espectral Macedonio-Todosnosotros.

Esteban Vernik

**Orígenes de la democracia argentina. El trasfondo krausista.**

Compilador: Hugo Biagini. Fundación Friedrich Ebert / Secr. de Cultura de la Nación, Legasa. Buenos Aires, 1989, 238 págs.



Karl Christian Friedrich Krause nació en 1781. Gustaba sin duda de la lectura de Kant: el bien moral y los derechos humanos estaban entre las obsesiones de este hombre sin escuela filosófica que lo sucediera. En la Argentina, Yrigoyen y la UCR lo vincularon con la política buscando encontrar un lugar entre el voluntarismo y la eticidad, la neutralidad y la personalidad moral de las naciones.

De este hombre se habla en el libro. Sobre este hombre se escribe, se interpreta, se busca, se encuentra, se crea el basamento de una intelectualidad radical olvidada, de una santidad ascética hispanizada, de un nacionalismo armónico, un cristianismo liberal, un organicismo plural y humanista, un liberalismo reformista felipizado en España, alfonsinizado en Argentina.

Son muchos profesores, catedráticos y especialistas los que aquí alzan su voz. Entre ellos, se destaca A. A. Roig, quien nos expone sobre la relación entre "eticidad nacional y krausismo" mostrando la importancia del Estado protector en el esquema filosófico de Krause y la homología en su pensamiento entre los conceptos de reforma y revolución.

Compilación de ponencias junto con los debates que las acompañaron posteriormente, esta publicación encuentra en el espacio que le tocó a J. L. Abellán el anuncio de un nuevo concepto: el krauso-positivismo, movimiento filosófico de concordia entre el método especulativo y el experimental, la filosofía y la ciencia, la religión y la ciencia. El intento de conjugar el idealismo y el positivismo busca en Krause superar el dualismo racionalista de la filosofía moderna, conduciéndolo a una metafísica inductiva, a una psicología fisiológica de unión entre espíritu y naturaleza, a un "monismo positivo".

Escaso es el número de personas que conoce algo del krausismo como filosofía. Algunas veces se lo relaciona con el "positivismo espiritualista" francés de la época. Más se sabe, sin duda, de quienes se le opusieron tenazmente: Menéndez Pelayo, el clero español, el conservadurismo más tradicional. Pensamiento europeísta al fin, no podía sino irritar al nacionalismo cultural, al regionalismo cultural hispánico.

España y Argentina. Países en donde se analiza en este libro la influencia de Krause y del institucionalismo (en referencia a la ILE: Institución Libre de Enseñanza, lugar en donde mejor anclaron los apogemas krausistas, sobre todo en pedagogía, aunque tomando también perfiles propios); aunque queda sólo para España la mención a la masonería como cultivo del hombre en su pura humanidad. La masonería especulativa, como vía educativa, la propugnaba y practicaba Krause desde su logia "Las Tres Espadas y Verdaderos Amigos" de Dresden, primando el concepto de una educación integral, religiosa, no instructiva. Es la masonería, junto con el institucionalismo, el hecho cristizador del krausismo.

Tal vez el trabajo más interesante del texto —en cuanto

a una ubicación del krausismo como filosofía de la modernidad— sea el de E. Menéndez Ureña quien destila los rasgos generales comunes a la filosofía de la historia y teorías de la sociedad de Kant, Hegel, Marx, Freud y Habermas, incluyendo a Krause en ese equipo, aunque diferenciándolo en dos cuestiones: su panteísmo y la importancia de la masonería en su filosofía.



Menéndez Ureña rescata del krausismo algo no señalado en los otros exponentes en el Simposio: la importancia de lo simbólico, litúrgico y festivo en la transformación social. Por otra parte, para él, la imagen krausista de la sociedad mundial ideal como "Gran Logia de la Tierra" es formalmente equivalente a la "Sociedad Comunista Mundial" de Marx o a la "Sociedad civil ética como Pueblo de Dios" de Kant.

Karl Krause escribía de manera oscura pero no amaba el conflicto. Creía en una transformación pacífica de la moralidad objetiva, de la legalidad, con medios legales. Esta será la prédica de la UCR, del PSOE: un Estado ni todo ni nada, eurocentrista, que combine en la implementación de políticas (¿así se dice?) el liberalismo y el conservadurismo, el capitalismo y el socialismo, el romanticismo y el iluminismo, el positivismo y el espiritualismo, los especialistas españoles y los argentinos. Krause, el pre-moderno, el moderno, el posmoderno, intenta ser aquí recordado y revalorizado en un libro que tendría que haber salido a la venta mucho antes, tal vez unos seis años antes.

Daniel H. Scarfó

## RECIENVENIDOS



**De la cultura de renta a la economía de producción.** Moisés Iconikoff. Legasa. Buenos Aires, 1989, 140 págs. Sostiene

el autor que las rentas agropecuarias enriquecieron pero no desarrollaron a la Argentina. Con la baja de esas rentas, se produce una ilusión política, que lleva a conformar una "cultura de la renta", desajustada con la realidad. La lógica de la producción es sustituida por una disputa por espacios de poder vinculados al usufructo de esa renta. Es necesario entonces pasar de una cultura de renta a una cultura de producción. Iconikoff, actual se-

cretario de planificación económica, fue director de estudios del Instituto de Desarrollo Económico de la Universidad de París y director de investigaciones del Centro Nacional de Investigación Científica en Francia.

**Israel Connection.** Benjamin Beit-Hallahmi. Grupo Editorial Zeta. Barcelona, 244 págs. Investigación exhaustiva sobre la venta de armas por parte del estado de Israel a gobiernos dic-

tatoriales: Sudáfrica, Chile, Turquía, Paraguay, etc. El autor es especialista en psicología clínica y profesor en la Universidad de Haifa.

**El movimiento obrero argentino (1930-1943).** Julio Godio. Legasa. Buenos Aires, 1989, 520 págs. Ensayo sobre las corrientes políticas e ideológicas del movimiento obrero argentino en el período señalado: comunistas, socialistas y sindi-

calistas son estudiados con documentación original y estilo incisivo. Godio es sociólogo, con una numerosa producción bibliográfica. El presente libro se ha editado como parte del plan de actividades de la Fundación Ebert.

### FRANCES

Traducciones/Supervisión de trabajos  
Taller de conversación y grupos de lectura  
Susana Cook 795-5399/4425

Por Gabriela Esquivada



Por qué los hombres mayores las prefieren jóvenes. *Bárbara Gordon*. Trad. de Lilian Schmidt. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1989, 302 págs. Alrededor de A 4.300

Se la ve en la solapa posterior del volumen: es una mujer de largo medio siglo, bastante estrábica, que lleva ostensible *lifting* y las solapas de su saco de pana alzadas. El *coiffeur* le ha prestado volumen y quizá color a su pelo; los aros enormes y la sonrisa supuestamente enigmática hacen el resto. Es Bárbara Gordon, la mujer que se pregunta Por qué los hombres mayores las prefieren jóvenes.

Cierta tarde de junio estaba BG en una piscina neoyorquina ubicada a sesenta pisos de altura. "Al contemplar a la esbelta joven y el caballero canoso que tomaban sus toallas y se dirigían a los vestidores", se preguntó por qué, hostias, por qué, y muy pronto se vio —dice, y lo dice de este modo—, embarcada en una investigación que la llevó a viajar por Norteamérica y a retrotraerse en el tiempo "a la corte bíblica del rey David, a visitar los modernos tribunales donde se tramitan los divorcios y a recabar la opinión de cirujanos, terapeutas y abogados que atienden a los protagonistas de la situación".

No sólo eso: ganadora de premios Emmy para filmes televisivos y muy popular conferencista, como jura su editor que es, no reparó en gastos y se lanza a Francia para comprobar si también allí las veinteañeras hacían destrozos entre los caballeros de edad prolecta o si, por el contrario, existían aún "el legado de los salones del siglo XVI, porque para muchos Francia tiene fama de ser un bastión donde se valora a las mujeres de cierta edad". Pero, *merde*, también allí estaba *le démon du midi*.

No es un súcubo sino un virus lo que ataca a los maduros norteamericanos, según BG, que bautiza a la enfermedad como el síndrome de la ninfa. Ella es buscada "por el hombre que en lo más íntimo de su ser, donde los hechos, el folklore, la imaginación y la fantasía se funden para plasmar algo llamado sabiduría, sabe que el único antídoto para la angustia de la edad madura es una mujer más joven", arriesga la autora su tesis en la página 22, tesis que no modifica sustancialmente en la "Conclusión", menos por los elementos que le aporta su obra documental, su ejercicio de periodismo personal —tales las denominaciones que BG elige para su libro— que por su voluntad de sostenerla.

"Yo permanecía silenciosa como una piedra, tratando de ser una cámara neutral, tratando de no sentir nada. A pesar de mi esfuerzo por mantener la objetividad, comprendí que estaba escuchando a una de las partes", se sincera BG con el lector para que quede clara cuán difícil resulta la tarea del cronista veraz: recoger los testimonios apropiados, recortar y pegar, salpimentar con anécdotas y citas, 302 páginas de cruda realidad. Entre los especialistas que cita la autora son memorables la doctora Rita Ransohoff que habla de un tipo de hombre que "sólo se liberará sexualmente fuera del matrimonio, con malas mujeres" y el amigo David Rothemberg quien quiso ser amplio al aclarar "Bárbara, no estás escribiendo sobre hombres anormales u homosexuales, estás escribiendo sobre hombres", cuando esta fan de las patologías quería descubrir un síndrome del efebo.

Y tanta molestia por "gente que cree que Pearl Harbor es el nombre de una actriz".

Cómo ganar cuando realmente importa. *Arch Lustberg*. Trad. de Paula Hornos. Ediciones Juan Granica. Buenos Aires, 1989, 205 págs. Alrededor de A 5.200

Qué bueno es, en plena crisis de la modernidad, dar con un aserto, una voz positiva, un mensaje como el de Arch Lustberg: "con suficiente confianza, con unas pocas técnicas sencillas y con un toque de estilo personal uno puede salir triunfante de cualquier situación en la que se requiera hablar".

Poco después de publicar sus opúsculos *Testimoniar con Impacto* y *Ganar una confrontación* (ediciones de la Cámara de Comercio de Estados Unidos, 1982 y 1984, respectivamente), infinidad de personas escribieron a este asesor en comunicaciones para agradecerle que les haya enseñado a conducirse "con estilo, clase y serenidad". Así decidió realizar un trabajo más amplio, porque quiere "que usted sea capaz de enfrentar gran cantidad de situaciones, algunas predecibles, otras inesperadas, y salir de ellas vencedor". Qué bueno es que exista *Cómo ganar cuando realmente importa*.

La primera parte del texto, "Cómo convertirse en UN GANADOR" nos alimenta a vencer con estilo, aunque "desafortunadamente sea más fácil ser mediocre. Pero usted no tiene por qué ser un orador mediocre", lector. Claro que no es fácil, en especial si uno ha estado haciendo todo mal hasta el momento, pero Arch le ofrece "un maravilloso mapa hacia el triunfo". Tal vez por naturaleza sea introvertido, no se exprese con fluidez, o le cueste razonar bien —enumera sus características, lo— y sin duda querrá cambiar esa impresión ante un auditorio. "Pues bien, es posible", lo entusiasma Arch, "sea usted mismo". Sublime.

Fiel a su costumbre de comenzar cada capítulo con un afirmación, Arch nos asegura en el segundo que "el elemento más importante del estilo es el rostro". Tras enseñar a sonreír en el momento apropiado —"cuando sabemos que tenemos razón", sí; cuando se anuncia "Esta elección estuvo dominada por el fraude", no— describe las tres expresiones básicas del rostro —cerrado, neutral, abierto— con otras tantas fotografías. "USTED PIERDE cuando habla con el rostro cerrado", advierte el epígrafe al retrato de un señor con cara de inequívoco traste. "Ahora, intente abrir el rostro —invita Arch—: eleve las cejas, deje que en la frente se vean las líneas horizontales, diga ante el espejo; 'Buenos días'. Es un cambio maravilloso. Es cálido. Amistoso. Es una bienvenida". Así será un ganador, lector. ¿Por qué conformarse con menos?

La comunicación se construye, es "un acto de amor que transcurre en un nivel intelectual", define Arch. Los gestos, la voz, la claridad y concisión del mensaje, la respiración y el envío de "señales ganadoras" lograrán que deje de ser usted de una vez por todas un infeliz a la hora de confrontar, dar testimonio, buscar empleo, negociar y vender.



Cómo redactar un tema. *María Teresa Serafini*. Trad. y adaptación de Pilar Sanagustín Viu. Paidós. Barcelona, 1989, 256 págs.

Cuarto volumen de la colección "Instrumentos" que dirige Uberto Eco, *Cómo redactar un tema* quiere cubrir el insuficiente desarrollo de una didáctica de la escritura "que nos hace carecer de una metodología de la enseñanza y del aprendizaje" de actividad tan connotada en la tradición judeocristiana.

Dirigido a imaginarios lectores "implicados en el proceso de aprendizaje de la escritura, es decir, a profesores y alumnos de enseñanza media", este ensayo —pues el libro reúne las características que la autora le otorga al género: descripción, narración, exposición y argumentación— tiene un enfoque sin duda práctico "del 'escribir bien' como una actividad que consiste en encontrar y ordenar las ideas

para después exponerlas por escrito de una manera adecuada".

La primera parte del libro, que considera el desarrollo de la redacción desde el punto de vista del estudiante, tiene cierto aire familiar a *Cómo se hace una tesis* —trabajo citado, además, en la bibliografía—, obra del señor que dice haber escrito *El nombre de la rosa* en sus ratos de holganza. Esas primeras páginas explican, con el entusiasmo de "hasta su niño de tres años puede hacerlo", cuán fácil es dar a entender por escrito aquello que se entiende en la cabeza cuando se respetan las fases de preparación, desarrollo y revisión. Es tan, pero tan didáctica esta sección que no habrá quien pueda quedarse "inactivo, mordiéndose los lápizcos y mirando al aire".

Los dos tercios restantes están dedicados a las señoritas, encargadas de solicitar, corregir y evaluar las redacciones, para que no abandonen a las blancas palomitas ante un críptico "La vaca" o "Mis vacaciones", sin más.

## FUNDACION BANCO PATRICIOS

### Doble inauguración

**Juan Carlos Lasser**  
PINTURAS

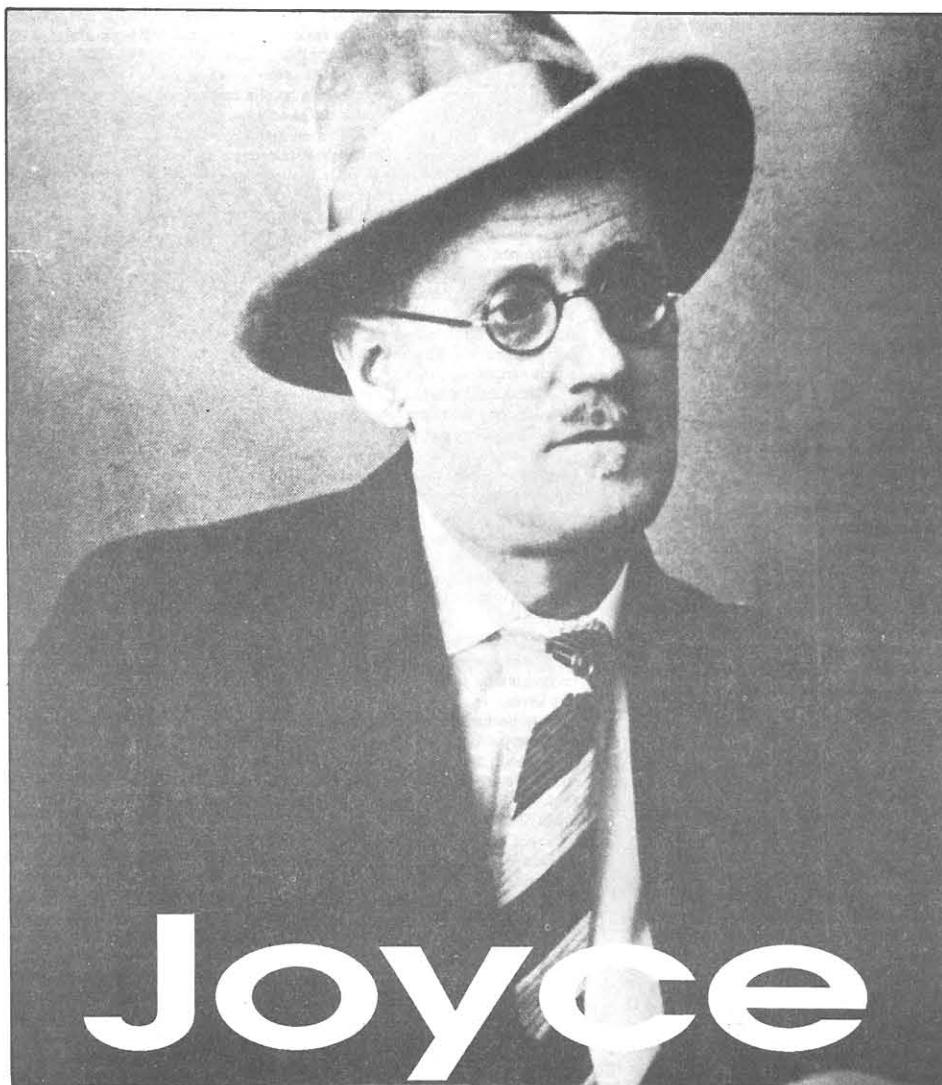
**"Baston" Díaz**  
ESCULTURAS

Del 5 al 23 de Septiembre.  
Horarios de Lunes a Viernes de 16 a 20 hs.  
y Sábados de 11 a 13 hs.

Piedras 521



# Palabras para



Como bien señala un colaborador ocasional de este dossier, es tarde, siempre es demasiado tarde con Joyce. De todos modos, para un extemporáneo como el autor del *Finnegans Wake*, quizá convengan más estos susurros a destiempo que una recordación puntual, una efemérides. Así pues, a ochenta y cinco años, dos meses y veintinueve días del Bloomsday, vayan estos ensayos celebratorios.

## L'invidia che move il sole e l'altre stelle

Un viejo tópico, a todas luces falso: el de atribuir la acerbidad de los críticos literarios a su presunto carácter de "escritores fracasados". De acuerdo con esto, la envidia sería el único motor de la crítica literaria.

Para buena parte de los críticos, sin embargo, un escritor es meramente otro problema (un paciente que se escapó del Psicoanálisis, la clave de cierto momento histórico, el detalle que se resiste a la categorización formal, etc.). No se trata de envidia, sino de comprender un fenómeno, forzarlo a encajar en la trama conceptual de una disciplina no menos importante, tradicional y exacta que la mayoría.

Esto no significa que nuestro viejo tópico sea completamente falso. Hay una crítica envidiosa, y tanto mejor cuanto más

envidiosa: es la que hace un escritor cuando escribe sobre otro, al que se sabe inferior o detesta porque ve que constituye un precedente estético. Ejemplo de lo segundo es un poema de Borges (un poema también puede ser una crítica) sobre Baltasar Gracián: "Laberintos, retruécanos, emblemas, helada y laboriosa nadería, fue para este jesuita la poesía/reducida por él a estrofaemas...". Ejemplo de lo primero y lo segundo es el artículo de Flann O'Brien sobre James Joyce, "A Bash in the Tunnel". He traducido (mal) la versión que aparece en *Stories and Plays*, Penguin, 1977. (Para una "silueta" de F. O'Brien, véase la sección pertinente).

Quien haya atravesado la última página del *Ulises* y tenido la mala idea de comenzar con la primera del *Finnegans Wake*, comprenderá perfectamente por qué el artículo de O'Brien es uno de los mejores que jamás se hayan publicado acerca de Joyce. No es un ensayo circunspecto, útil y atento como el de Stuart Gilbert. Pero únicamente la envidia de un buen escritor puede detectar con tanta precisión las virtudes y defectos de otro.

C.E. Felling

## Un borracho en el túnel

Por Flann O'Brien

James Joyce era un artista. El mismo lo ha dicho. El suyo era un caso de *Ars gratia Artista*. Solía manifestar que continuaría con su misión artística incluso en el caso de que le impusieran por ella una pena tan larga como la eternidad misma. Esto parece ser una profesión de fe en el Infierno, y por ende de creencia en el Cielo y en Dios.

Un título mejor para este artículo podría ser: "¿Estaba loco Joyce?" (firmado: Hamlet, Príncipe de Dinamarca). Pero hay un motivo para el presente título.

Algunos pensadores —todos Irlandeses, todos Católicos, algunos no laicos— confiesan que pueden percibir cierta semejanza entre Joyce y Satanás. Verdad, semejanzas las hay. Ambos tenían más de un nombre, Stephen Dedalus uno, Lucifer el otro; este último nombre, que significa "Quien trae la luz"; ¡motivaría luego la irónica glosa "Príncipe de las Tinieblas"! Ambos comenzaron bien, al cuidado de maestros irreprochables, ambos eran sumamente orgullosos, ambos tuvieron una caída. Pero difieren en un punto importante y crucial. Satanás nunca negó la existencia del Todopoderoso; más bien reconocía Su existencia, y meramente le disputaba la supremacía. Joyce afirmaba que no hay Dios, cosa que intentaba probar emitiendo una serie de blasfemias y obscenidades sin caerse muerto instantáneamente por ello.

Una persona cierta vez me dijo que detestaba las blasfemias, aunque por motivos puramente racionales. Si no hay Dios, blasfemar es estúpido e innecesario. Si lo hay, es peligroso.

Anatole France lo explica mejor. Cuenta cómo, una mañana, cierto conocido agnósti-

co visitó a uno de sus amigos, Católico devoto. El Católico devoto estaba borracho y prorrumpió en una sarta de blasfemias aterradoras. Pálido y muerto de miedo, el agnóstico salió corriendo de la casa. Días más tarde, una tercera persona le reprochó su inconsecuencia.

"Ha estado diciendo por años que no hay Dios. ¿Por qué se asusta si alguien insulta a ese Dios que usted dice que no existe?"

"Sigo pensando que no hay Dios. Pero mi amigo piensa que lo hay. Suponga que un rayo hubiera bajado del cielo para matarlo. ¿Cómo iba a saber yo que no me mataría a mí también? ¿No estaba yo parado junto a él?"

Otra blasfemia, quizá —dudar de la puntería del Todopoderoso. En todo caso, lo cierto es que un verdadero blasfemo debe ser creyente.

¿Cuál es la posición del artista en Irlanda?

Inmediatamente después de que los editores me pidieran que reuniese el material para este número de *Envoy*, me dirigía a la Scotch House de Dublín para beber una botella de cerveza y pensar un poco a solas. Antes de que ningún pensamiento medianamente aceptable se me hubiese ocurrido, un hombre —un perfecto extraño— se me acercó copa en mano y se detuvo a mi lado: llamándome por mi apellido, me dijo que le asombraba ver a una persona como yo bebiendo en un Pub.

En la pantalla de mi radar-de-bares brilló la palabra "VIVIDOR". Me puse en guardia. "¿Y dónde se piensa que debería beber?", le pregunté. "¿En un hotel, pagando el triple?"

"Ah, no", dijo. "No quise decir eso. Pero yo cada vez que tengo ganas de emborracharme, lo hago en los coches. ¿Qué toma?"

Le dije que tomaría uno grande, ya que estaba seguro de que su misteriosa respuesta llevaba implícita una larga explicación.

"No necesito decirle que son todos unos hijos de puta", fue su anticipada exégesis.

Luego me contó todo. En una época su padre tenía un Pub y Almacén cerca de una gran terminal de trenes en Dublín. Cada año el Ferrocarril sacaba una licitación para el aprovisionamiento de los coches comedores, y cada año su padre conseguía el contrato. (El narrador dijo que suponía esto era por la proximidad territorial del Pub, que evitaba los costos de transporte).

Los coches-comedores (llamados de aquí en adelante "los coches") estaban normalmente estacionados en vías apartadas. Su padre los cargaba de tiempo en tiempo con vituallas costosas —huevos, lonjas de tocino, pavo frío y whiskey. Estos coches, en sus vías alejadas y repletos de tan fabulosa mercancía, estaban provistos de cerraduras especiales. Su padre tenía la llave, y nadie más en el mundo poseía la autoridad de abrir las puertas hasta que el coche fuera parte de un tren. Pero mi informante se había ocupado, me dijo, de tener él también una llave.

"En esa época", confesó, "me emborrachaba en los coches una vez por semana".

Aquí deben ser indicadas dos peculiaridades del Servicio Ferroviario Irlandés. La primera es la inhabilidad crónica de "planear" los trenes por anticipado, i.e. de estimar el



tráfico de pasajeros correctamente. Semana tras semana se calcula que un tren de larga distancia lleva cinco vagones y un coche.

Perpetuamente, 150 pasajeros de más arriban a la estación en forma inesperada. Esto significa que el coche debe ser desenganchado, un vagón de pasajeros puesto en su lugar y el tren iniciar su marcha sin comida ni bebida a bordo.

La segunda peculiaridad —no exclusivamente Irlandesa—, es que el personal a cargo de las máquinas de remolque es incapaz de dejar los vagones estacionados donde están. A toda costa deben ser cambiados de lugar.

Tal era la situación que mi amigo de la Scotch House describía. Los coches cargados jamás iban a ninguna parte, hablando en términos de larga distancia. Eso le parecía bien. Pero constantemente los estaban cambiando de lugar. Cosa, me dijo, que era un escándalo imperdonable y un gasto innecesario para el contribuyente.

Cuando sentía la urgencia de emborracharse, su rutina era sencilla. Usando su llave secreta, entraba secretamente a un coche estacionado y ya cargado, se dirigía a la despensa, tomaba una jarra de agua, un vaso y una botella de whiskey; con este acopio de materiales y utensilios se encerraba en el baño.

Piensen en ese gesto. Por lo que al mundo entero respecta, el coche estaba completamente vacío. Tenía una cerradura especial y poco común. Este hombre, sin embargo, se volvía a encerrar herméticamente una vez que ya estaba adentro del coche cerrado.

Llega el alba —y las máquinas de remolque. Divisan, como a la liebre el sabueso, el coche-comedor vacío, mudo, inmóvil, desierto. De modo que lo enganchan y lo llevan a otra vía apartada junto al Cruce de Liffey. Después de cinco horas es descubierto (por "esos hijos de puta", i.e. otros maquinistas) y remolcado hasta unas yardas antes de la estación Westland Row.

Muchas horas más tarde lo enganchan a la cola del Expreso Wexford, para luego desengancharlo airadamente a causa del inesperado arribo de un exceso de pasajeros.

"¿Y usted estaba sentado en el baño tomando whiskey todo el tiempo?", pregunté.

"Desde luego que sí", contestó. "¿Para qué diablos se piensa que son los baños de los trenes? ¡Y mojándome los pantalones con mi propio whiskey por culpa de los sacudones de esos maquinistas hijos de puta!"

Su resentimiento era enorme. Nótese que el whiskey no era en realidad suyo, que él era esa cosa tan singular, una persona no-autorizada.

"¿Cuánto dura una borrachera en los coches?", pregunté.

"Ah, eso depende de muchas cosas", dijo. "Como usted sabe, jamás uso reloj". (Exhibe una muñeca peluda y sin mangas como prueba). "¿Le contó alguna vez de cuando me emborraché en el túnel?"

No me había contado —por la sencilla razón de que jamás lo había visto antes.

"Una vez", me dijo, "estuve borracho tres días seguidos. Los hijos de puta me llevaron del Cruce de Liffey hasta Hazelhatch. Otros me arrastraron hasta Hartcourt Street. Me estaba emborrachando de lo lindo, pero siempre me cuidó, por el bien de mi salud, de que una borrachera no dure más de un día y una noche. Sé que afuera es de noche cuando se pone oscuro. Si hay luz, es de día. ¿Me entiende?"

"Creo que sí".

"Bueno, yo andaba por la tercera botella cuando llegaron otros maquinistas —estaba bastante oscuro, sería alrededor de las ocho—, y no se les ocurrió mejor cosa que llevarme al túnel de Liffey, bajo el Parque Phoenix, y dejarme allí. Como usted sabe, jamás uso reloj. Si hay luz, es de día. Si está oscuro, es de noche. Ahí estaba yo, en el túnel, abriendo botella tras botella en la oscuridad, pensando que la noche se estaba haciendo muy larga, clavado ahí, en el túnel. Estaba casi listo para ver crecer los rabanitos desde abajo cuando me sacaron del túnel y me llevaron a Kingsbridge. Tuve que quedarme en cama una semana. ¿Alguna vez vio hijos de puta más grandes?"

"Nunca".

"Esa fue la primera y última vez que me emborraché en un túnel".

¿Gracioso? ¿Pero no es así la situación del artista en Irlanda? ¿Sentado totalmente vestido, encerrado por dentro en el baño de un coche ya cerrado donde no tiene ningún derecho a estar, bebiéndose con resentimiento el whiskey de otra gente, movido de aquí para allá por maquinistas anónimos, todo esto mientras fastidiosamente protege su puerta con la simple palabra OCUPADO?

Pienso que esta imagen le cabe a Joyce: especialmente en tanto manifiesta una característica muy Irlandesa —el resentimiento que el transgresor abriga por quien cumple con todas las normas.

Un amigo mío se encontró por casualidad, durante una cena, sentado junto a un sabio bastante conocido que aparece en el *Ulises*. (No diré su nombre, ya que todavía vive). Mi amigo, para conversar de algo, mencionó a Joyce. El sabio dijo que Irlanda debía estar profundamente agradecida al autor de *Nombres y lugares Irlandeses*. Mi amigo le explicó detalladamente que se estaba refiriendo a otro Joyce. El sabio se hizo el desentendido, pero finalmente confesó que algo había oído del otro Joyce. Lo vinculaba con ciertos libros pornográficos, publicados en París.

"Pero usted es un personaje de uno de esos libros", le hizo notar mi amigo con poco tino.

Las dos horas siguientes, desatendidos el vino y los cigarrillos, transcurrieron en medio de las airadas protestas del sabio, que sostenía que él no era un personaje de ficción, sino un hombre de carne y hueso; es más, que estaba vivo y que incluso había publicado varios libros.

Este hecho también puede resultar gracioso, pero su curiosidad reside en lo siguiente: Joyce se pasó la vida tratando de transformarse en un personaje de ficción. Joyce creó, de un modo narcisista, al intemporal Stephen. Tras haber comenzado por introducir personajes reales en sus libros, logró la magnífica inversión de convertirlos en legendarios y ficticios. Es algo ridículo. Miles de personas creen que alguna vez hubo un hombre llamado Sherlock Holmes.

Joyce llevó su rebelión más allá de la de Satanás.

Dos personajes que confiesen haber tomado a Santo Tomás de Aquino como su punto de partida: Joyce y Maritain.

En el *Finnegans Wake*, Joyce parece inclinado a aceptar la teoría de Vico acerca de la inevitable y recurrente evolución humana —teocracia: aristocracia: democracia: caos. "A. E." se refirió al caos de la mente de Joyce.

Eso fue un error, porque la mente de Joyce era muy ordenada. Al componer sus libros usaba lápices de colores para no extraviarse. Todas sus obras, sin excluir el *Finnegans Wake*, están cortadas por un rígido molde clásico. Su comportamiento moral y familiar era imposible. Pareciera que mereciera tanto como George Moore el chiste que hacían acerca de este último —nunca las besaba, pero después sí lo contaba.

¿Qué era lo anormal en Joyce? En *Clongowes* asimiló su dosis de casuística jesuita. ¿Por qué la substituyó por su caosuística hecha en casa?

Me parece que Joyce, por detrás del cortinado de lujuria y blasfemia, era un verdadero y temeroso Católico Irlandés, que se rebeló no tanto contra la Iglesia como contra sus casi-cismáticas excentricidades Irlandesas, su pretensión de que hay un solo Mandamiento, la vulgaridad de sus edificios, la chatura y estupidez de muchos de sus ministros. Su revuelta, en sí misma noble, lo absorbió por completo: No podía ver el árbol a causa del bosque. Pero pienso que sus intenciones eran buenas. Al fin y al cabo, todos tenemos buenas intenciones.

¿Qué es el *Finnegans Wake*? ¿Un tratado acerca de la incomunicación nocturna de la mente? ¿O un ejemplo de silencio y doble sentido? No creo que el contenido de este número nos ayude a muchos a contestar tales preguntas.

Cierto comentarista trata de establecer que Joyce era en realidad un Irlandés revolucionario y romántico, un admirador de De Valera, alguien que sinceramente deseaba que en su vejez lo convocaran a Dublín para otorgarle un D. Litt. de nuestra Universidad Nacional, infestada de curas. Esto es posible, aunque sea porque explica las ridículas afectaciones "estéticas" de su juventud, que incluyeron el sentir la necesidad de comportarse groseramente con su madre moribunda. La idea, entonces, es que había un corazón de oro latiendo bajo el chaleco artificial. Amén.

El número de personas que fueron invitadas a colaborar en este número ha sido, forzosamente, limitado. Pero es curioso que ninguna de ellas haya mencionado la que fue la mejor característica de Joyce: su capacidad para el humor. El humor, ese mucamo del miedo y la tristeza, aflora constantemente en todas las obras de Joyce. Joyce lo utiliza del mismo modo que Shakespeare pero en forma menos rígida, para atemperar el miedo de los que creen, de los que genuinamente piensan que van a estar en el Infierno o el Cielo pronto, posiblemente muy pronto. A fuerza de carcajadas logra aliviar esa sensación de condena eterna que es la herencia del Catolicismo Irlandés. El verdadero humor necesita de un sentimiento semejante como fondo: Rabelais es divertido, pero lo suyo cansa. Le falta tragedia.

Quizá la verdadera fascinación que produce Joyce reside en su distancia, su ambigüedad (¿su poligüedad?), su manera de tomarnos el pelo, sus deshonestidades, su habilidad técnica, la atracción que ejerce sobre los Norteamericanos. Su obra es un jardín donde algunos de nosotros podemos jugar. Este número de *Envoy* meramente intenta ser una parcela del jardín.

Pero al final Joyce seguirá en su túnel, sordo a todo.



Molly Bloom por Alcalde

# Fragmentos de un monólogo



I

1 [qué me pondré]

2 LLEVARE UNA ROSA BLANCA

3 o esas tortitas de hadas en Lipton

4 me gusta el olor de las grandes tiendas ricas

5 a 7 1/2 peniques la libra

6 o las otras con las cerezas adentro y el azúcar rosado 11 peniques el par de libras

7 por supuesto una linda planta para el medio de la mesa

8 las conseguiré más barato en

9 a ver

10 donde es que las vi no hace mucho

11 me encantan las flores

12 me gustaría tener toda la casa nadando en rosas

13 Dios del cielo no hay nada como la naturaleza

14 las montañas salvajes

15 después el mar y las olas atropellando

16 después la hermosa campiña con los sembrados de avena y de trigo y cosas de todas clases

17 y el ganado tan lindo andando por ahí

18 te alegraría el corazón

19 ver ríos y lagos

20 y flores de todas clases de formas y olores y colores brotando hasta de las zanjas

21 primaveras y violetas

22 naturaleza

23 como para que digan que no existe Dios

24 yo no daría un pito por toda su educación

25 por qué no van y crean alguna cosa

26 yo se lo pregunté muchas veces a él

27 los ateos o como se les ocurra llamarse

28 que vayan primero a lavarse la mugre

29 y después salen aullando por el cura y es que se están muriendo

30 y por qué, por qué

31 porque tienen miedo al infierno por causa de su mala conciencia

32 ah sí yo los conozco

33 bueno quién fue la primera persona en el universo antes de que existiera alguien que lo hiciera todo

34 quién

35 ah ellos no lo saben

36 ni yo tampoco y así estamos

37 sería igual como si trataran de parar el sol para que no salga mañana

II

38 el sol brilla para ti

39 dijo el día que estábamos echados entre los rododendros en la Punta de Howth

40 con el traje gris de tweed y su sombrero de paja

41 el día que le hice declarármeme

42 sí

43 primero le di con mi boca el pedacito de torta de especias

44 y era año bisiesto como ahora

45 sí

46 hace 16 años Dios mío

47 después de ese largo beso casi me quedé sin respiración

III

48 sí

49 él dijo que yo era una flor de la montaña

50 sí

51 así somos flores todo el cuerpo de la mujer

52 sí

53 eso fue lo único cierto que dijo en su vida

54 y el sol hoy brilla para ti

55 sí

56 por eso fue que me gustó

57 porque vi que comprendía o sentía qué es una mujer

58 y supe que siempre podría hacer de él lo que quisiera

59 y le di todo el placer que pude llevándolo hasta que me pidió que dijera sí

60 y primero no le quería responder

61 no hacía más que escudriñar el mar y el cielo

62 yo estaba pensando en tantas cosas que él no sabía

63 en Mulvey y Mr. Stanhope y Esther y mi padre el viejo capitán Groves

64 y los marineros que jugaban al rango y a la morra y a laven los platos como lo llamaban en el muelle

65 y el centinela frente a la casa del gobernador con esa cosa alrededor de su casco blanco pobre diablo medio asado

66 y las chicas españolas riéndose con sus chales y sus peinetas altas

67 y los remates a la mañana

68 los griegos y los judíos y los árabes y el diablo sabe qué otros más de todas las puntas de Europa

69 y Duke Street

70 y el mercado de aves todo cloqueando afuera de lo de Larby Sharon

71 y los pobres borricos que trastabillaban medio dormidos

72 y los tipos vagos con las capas dormidos en la sombra sobre los escalones

73 y las grandes ruedas de las carretas de los toros

74 y el viejo castillo mil años viejo

75 sí

76 y esos moros tan guapos todos de blanco y de turbante como reyes pidiéndote que te sientes en su pedacito de tienda

77 y Ronda

78 con las viejas ventanas de las posadas

79 ojos relucientes que un enrejado oculta

80 para que su enamorado bese el hierro

81 y las vinerías medio abiertas por la noche

82 y las castañetas

83 y la noche que perdimos el barco en Algeciras

84 y el guardia que andaba sereno por ahí con su farol

85 y Oh ese terrible torrente allá en lo profundo

86 Oh y el mar

87 el mar carmesí a veces como fuego

88 y las gloriosas puestas de sol

89 y las higueras en los jardines de la Alameda

90 sí

91 y todas las extrañas callecitas

92 y casas rosadas y azules y amarillas

93 y los rosadales y el jazmín y geranios y cactus

94 y Gibraltar cuando niña donde yo era una Flor de la montaña

95 sí

96 cuando me puse la rosa en el cabello

97 como hacían las chicas andaluzas

98 O ME PONDRE UNA ROJA

IV

99 y cómo me besó bajo la muralla mora

100 y yo pensé

101 lo mismo da él que cualquier otro

102 y luego le pedí con los ojos que me lo pidiera otra vez

103 sí

104 y luego me pidió si yo quería

105 sí

106 decirle que sí

107 mi flor de la montaña

108 y primero le puse los brazos alrededor de él

109 sí

110 y lo atraje hacia mí, haciéndolo agacharse para que pudiera sentir mis senos todos perfume

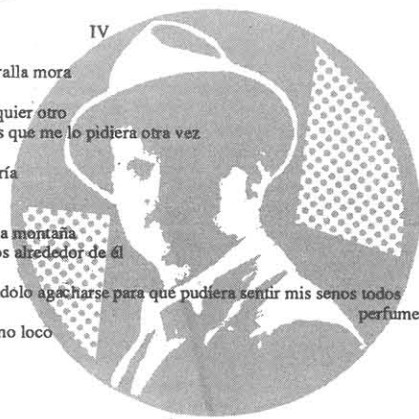
111 y su corazón marchaba como loco

112 y sí

113 yo dije

114 sí quiero

115 Sí



Enrique Pezzoni y Ramón Alcalde trasladaron al español la última página del Ullses —final también del monólogo de Molly Bloom— sorteando la traducción de Borges de 1924. El 5 de junio de 1981, las tres versiones fueron leídas en la Escuela Freudiana de la Argentina y dieron lugar a un debate. De ese material, recogido en el número 2 de la revista *Sitio* (1982), se ofrece, a modo de homenaje, la versión de Alcalde.

# Una política de la(s) lengua(s)

Por Eduardo Grüner

Un antiguo —y dudoso— *calembour*, entiendo que registrado con segundas intenciones por Lacan, hace escuchar en el sonido "Joyce" el plural de la palabra inglesa *goce* ("joy"): no sin recordar, a su vez, el parentesco semántico con el alemán "*Freude*" (= alegría): "Pero... ¡si somos lo mismo!", habría respondido el escritor irlandés, preguntado por su posible inspiración en el médico vienés. Esta "familia de palabras" (en la que resuena lo *Unheimlich* de un retorno a lo menos familiar que hay: un goce plural de las lenguas) produce con frecuencia vastos —y bastos— efectos, inversos a los que se puede suponer procuraba el propio Joyce: a saber, el de "des-familiarizar" la lengua inglesa, o, más técnicamente, "desautomatizarla". Lo cual, en la jerga del llamado formalismo ruso, se dice con un sonido pleno, gordo, rotundo: *ostrononye*. No es, para nada, el célebre "distanciamiento" brechtiano, una astucia —no siempre del todo eficaz— para que el espectador se des-identifique de la historia y los personajes. La *ostrononye* joyceana es, por el contrario, una *identificación con la extrañeza*, en tanto no opera en el registro de los "contenidos", de los verosímiles y sus soportes subjetivos, sino en el de la *propia lengua*, lengua devenida impropia por la *desapropiación* a que es sometida a manos de las otras lenguas, de las lenguas "otras" (algo así como dieciocho en el *Finnegans Wake*). Se abre allí, entre tantas dimensiones de ese interminable *work in progress* que sigue siendo la literatura de Joyce, incluso en su costado "verborrágico" (el adjetivo es de Borges), el embrión del único *proyecto político* que se le puede atribuir con alguna certeza: el de la implacable venganza de un irlandés (pero no estrictamente un "patriota", lo que lo hace aún más revulsivo) contra la lengua del Amo.

## ¿Joyce, entre Rabelais y Chomsky?

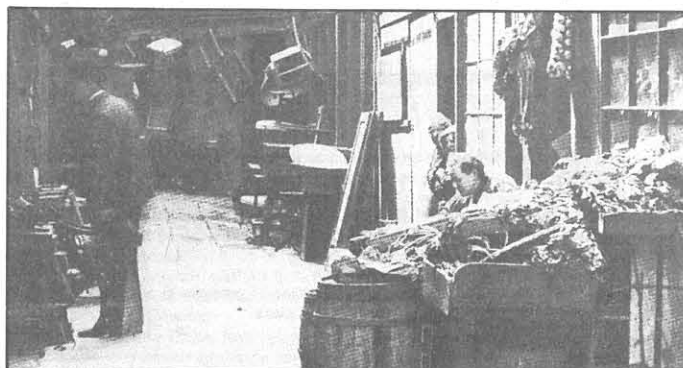
Todavía en un artículo no tan antiguo (1956) Joseph Whatmough —apellido que suena a *mot-valise* joyceana— despotrica contra la "ininteligible confusión destructiva" de la lengua del *Finnegans*. Desde entonces no ha habido ningún Jakobson, ni menos un Chomsky, que desmontara semejante prejuicio. Lo que no ha impedido a Jean Paris adelantar una de sus atrevidas (e "infalsables", diría Popper) hipótesis: "Sin el *Finnegans Wake*, la gramática aún no habría entrado en su fase generativa". Del *Bildungsroman* a la épica de Homero traspuesta sobre el Judío Errante (vale decir, del *Retrato del artista adolescente* al *Ulises*) se define la "competencia" de la lengua joyceana, mientras su *performance* estalla "posbabilísticamente" en el *Finnegans*. La analogía es plausible, como todas: no dice otra cosa que lo que puede leerse, ilegiblemente, en Joyce. "Ilegibilidad" que no debiera pretender ningún estatuto teórico: el culto del *Finnegans* frecuentemente *oculta* que su lectura pertenece más a la aridez de la criptografía que a la experiencia estética. Pero la mítica secuencia Viaje/Retorno (la Odisea, claro, pero también, en lengua inglesa y en clave de "modernidad", Sterne, Defoe, Stevenson, Melville, Conrad) que se resuelve en los *corsi e ricorsi* de Vico —verdadera matriz generadora del *Finnegans*— parece hablar más bien de un oceánico ir y venir de la lengua en su colisión con esas lenguas "otras", que generan sin duda callejones sin salida (para el lector, en primer lugar), pero también movilizan "competen-

cias": (Stephen) Dedalus es no sólo el constructor del laberinto sino el que hace caminar a las estatuas: "carnaval rabelesiano", se ha dicho, y está bien, pese a la obvia referencia —o reverencia— a la moda bajtiniana. J. P. Faye da un paso más: la estrategia no es tanto "carnavalesca" como "bacanalesca". Traduciendo: no es la recuperación por el sistema (lingüístico/político), es decir por la lengua aceptada de la *polis* de una válvula de escape para que todo vuelva a su lugar —ésta es la dimensión que termina por escapársele a Bajtin—, sino la irrupción incontrolable del *afuera* de la lengua, de un puro, orgiástico y convulsivo "acto de habla", que ni siquiera como desviación es del todo codificable. Uno siente la tentación de acuñar su propia *mot-valise* y decir "bacanallesca": la cultura "canalla", popular, tiene una larga historia de resistencia lingüística por la producción de juegos de palabras, retruécans y *calembours* (eso es lo que se ve, justamente, en Gargantúa). Que en Joyce, profundo conocedor de las tradiciones populares irlandesas, esta pulsión "dionisiaca" esté cuidadosamente *planificada* y culmine en el galimatías hipercolo del *Finnegans*, es una de esas paradojas que la historia frecuente con cierta devoción: la unidad de los extremos contra el centro, podríamos decir: el "frente objetivo" de pueblo y aristocracia contra la burguesía, que tantas revoluciones han conocido pero que no puede sino ser una unidad en permanente disolución; las lenguas del *Finnegans* se fusionan en un verdadero *tumulto*, pero no por ello dejan de vigilarse entre sí, con esa desconfianza que produce la invasión del propio espacio por la política del otro. Lo notable (para los "expertos" como Faye) es que el peligro de descontrol de la *performance* esté ya inscripto en la competencia: como si el proyecto cartesiano de instalar el principio de no-contradicción en el discurso (del cual parte el propio Chomsky) condujera de nuevo a Babel. Y, por supuesto, a la "bacanalla" de Rabelais: sólo que la lengua francesa (ese "instrumento pobre pero con eximios ejecutantes", dice Joyce) no es para Panurgo la *lengua enemiga* que es el inglés para Joyce, espacio hegemónico al que sólo se puede vencer desde alguna "extraterritorialidad interior", si cabe el oxímoron. Se trata, por lo tanto, de *asaltar* esa ciudadela con la estratagema del "presente griego" que narra el primer autor de la historia de Ulises. Joyce pertenece, además, a la era del cubismo, y de Einstein: los cubistas —recordaba Picasso— no inscribían sus objetos en el espacio, sino que inscribían el espacio (o mejor, la relatividad de unos espacios plurales) en sus objetos, así como Joyce inscribe la relatividad de las lenguas en sus palabras: no tanto por "confusión destructora" como para mostrar que esa pluralidad puede ser usada a manera de cuña que introduce el principio de incertidumbre, de inestabilidad, incluso de "revolución" (es la idea de la espiral viguiana: una vuelta al origen, pero en otro lugar) en la lengua como en la sociedad.

## ¿Será que Parnell conoció a Marx?

Desde las primeras páginas del *Retrato*, la figura de Parnell —el héroe de la revolución irlandesa, traicionado, vencido, asesinado como Cristo— marca el *tempo* de la historia laberíntica de Dedalus. La figura, o, más bien, su sombra: *L'ombra di Parnell*, artículo de 1912 (en la etapa "triestina" de Joyce), es la celebración

mística, eucarística, de una Nación que crece a la sombra de su Redentor, pero cuyo destino es "la pesadilla de la que no se puede despertar", es decir la Historia, la violencia, la revolución "permanente"... y fracasada; se sospecha, incluso, que Parnell pudo haber conocido personalmente a Marx a través de Connolly, líder de los Fenianos, socialistas irlandeses de Londres. Joyce no es, desde luego, "marxista": su origen católico, jesuita, tomista, toda su formación cultural apunta en otra dirección (aunque no habría que desdeñar el que Santo Tomás haya sido el primero de los grandes filósofos en consagrar la legitimidad del tiranicidio). Pero cita a Marx con simpatía al menos en dos ocasiones: hacia el final del *Retrato*, la metáfora del artista "rompiendo sus cadenas" (lo único que tiene para perder) es una obvia alusión al "proletariado", identificado con Irlanda. Y en el *Ulises*, se repite la alusión en el episodio de los Cíclopes; en un contexto más claramente político (el judío Bloom humillado por los ultranacionalistas). Pero lo importante aquí es que el "fracaso" de



la revolución irlandesa quizá no sea separable del corrosivo "triunfo" de la escritura joyceana. Si Marx pudo decir (pensando en Hegel) que la debilidad histórica de la burguesía alemana la había llevado a "hacer la revolución en sus cabezas", tal vez se podría decir (pensando en Joyce) que el fracaso histórico de la rebelión nacional irlandesa llevó a ese pueblo a hacer la revolución en su lengua. En todo caso, la "cuestión irlandesa" no es un dato más en la teoría de Marx. Mucho más allá de lo que los propios marxistas parecen advertir —y sobre todo hoy en día, con la moda de escupir sobre el maestro— el interés de Marx por Irlanda significa un viraje decisivo y (a partir de 1867, año de redacción del primer tomo de *El capital*, no en un año cualquiera) un desvío radical en la idea "ortodoxa" de que la revolución socialista debería necesariamente comenzar en los países capitalistas más desarrollados. El cambio viene inspirado por Jenny Marx, que escribe apasionados artículos sobre el caso irlandés en el periódico *La Marseillaise*, bajo el seudónimo de William Wilson (!!!) Orr, héroe irlandés del siglo XVIII. Desde allí, la Irlanda colonial se convirtió, para Marx, en el ejemplo de un "proletariado externo" interior a la propia Inglaterra, cuya liberación nacional podía ser el desencadenante de la transformación social en la metrópoli, como para Joyce las "lenguas externas" son las fuerzas que hacen estallar desde adentro al idioma inglés: la "intraducibilidad" de Joyce (como puede deducirse del debate Alcalde/Pezóni) no proviene tanto de una dificultad técnica como de la insidia de ese trabajo de disolución de la lengua desde su mismo interior: ¿cómo traducir (cómo introducir)

eso al castellano? ¿Cómo darse, con respecto al castellano, una *política* equivalente a la de Joyce con el inglés? El castellano ya no es, para nosotros, una lengua "dominante" (si bien la invasión editorial española de los últimos años podría, aunque en otro plano, replantear la cuestión): la "extranjería" que puede producirse desde dentro de la lengua castellana puede en todo caso aparecer como un *exceso*, en realidad confirmatorio de las más puras estructuras de la lengua (en el "barroco latinoamericano", por ejemplo), pero raramente como una "lucha de lenguas" que conduzca a la catástrofe vertiginosa que para un hispanohablante (aun buen conocedor del inglés) implica el *Finnegans* —ese libro que nadie estrictamente, ha leído—: allí donde Lezama o Borges —por tomar otro paradigma— actualizan las potencialidades de la lengua en relación a un "estado histórico" del castellano (en el Caribe o el Río de la Plata), la escritura de Joyce trabaja *contra* un "estado de lengua" (y también, de paso, de tipología de los géneros literarios) que es, objetivamente, co-

locado como muralla a socavar, quizá por el expediente de "volver loca a la lengua", como diría Lacan, pero no por ello sin dotarla de una nueva lógica que aprovecha las ruinas de la anterior, así como se dice que la "reconstrucción" revolucionaria de una sociedad utiliza los restos de la cultura precedente. La enorme posibilidad generativa —o, si se quiere, "transformacional"— desatada por esa operación hace un poco menos improbable la *boutade* de J. Paris. Que ello tenga, además, una significación *política* puede ser muy discutible como hipótesis, pero está claro que no pretende agotar (más bien, al contrario, sumarle una complicación más) el calidoscopio de especificidades múltiples de la obra joyceana —esa obra que constituye, en sí misma, toda una literatura—. Otra cosa, muy distinta, es (sub) utilizar esa potencialidad política para identificar la noción de una "revolución literaria" con la *inmediatez* de una operación ideológica: truco de mandarines, muy al uso de ciertas "vanguardias" al estilo del telquelismo parisiense. Pasando por alto, entre otras nimiedades, el carácter forzosamente *utópico* de una "revolución lingüística", en el sentido de que ella crea nuevos "sujetos", nuevas organizaciones de lo simbólico, con respecto a las cuales la acción política está necesariamente, no digamos "retrasada", sino, justamente, en *otro lugar* (pero, por así decir, visible a la "mirada" de la lengua): lo que no quita —al contrario: confirma— la necesidad imperiosa de cada nueva "verborragia": después de todo, como decía Kafka, hay por lo menos un hombre (Ulises) que ha sobrevivido al canto de las sirenas. Pero ninguno a su silencio.



# El matrimonio del suburbio y la Academia

Por Anthony Burgess

De todos los escritores en inglés, dos parecen haber buscado densidad verbal a partir de la envidia de los recursos de la música. Uno, por supuesto, es Joyce y el otro es Gerard Manley Hopkins. Hopkins murió siete años después de que Joyce naciera, pero el hecho de que Hopkins, católico converso y monje jesuita, enseñara en la University College, en Dublin, donde Joyce estudió después, hizo que algunos de los lectores de ambos, que no prestaban atención a la cronología, supusieran que Hopkins había influido sobre Joyce. Hasta W. H. Gardner, gran especialista en Joyce, dijo: "... es probable que la obra de Hopkins haya incidido decisivamente en James Joyce, E. E. Cummings y Dylan Thomas". Cabría notar, de paso, que la influencia sobre Cummings fue mínima, que Thomas se hizo totalmente el sordo ante el ritmo cortado, y luego demostrar, con fechas, que Joyce ya había alcanzado su estilo maduro antes de que se publicara el volumen completo de Hopkins, en forma póstuma, en 1918. Hay un pasaje en *Finnegans Wake* que parece evocar a Hopkins en forma deliberada —la descripción de Isabel dormida, hacia el final— aunque todo el resto es coincidencia. Estrecha coincidencia. Ambos prosiguieron el mismo fin con el mismo temperamento. Ambos elaboraron filosofías estéticas de los escolásticos: Joyce, de Aquino, Hopkins, de Duns Escoto. Joyce veía "epifanías" fulgurantes que surgían del torrente de la vida cotidiana. Hopkins observaba la naturaleza: sentía "intrinsic" (tensión interior) en los "inscapes" (paisajes interiores).

A ambos les obsesionaba del mismo modo el lenguaje; ambos eran igualmente entendidos en música. En la canción "Falling Rain", Hopkins usa cuartos de tono mucho antes de que lo hicieran los músicos experimentales de Europa central, y hasta anticipa la notación que ahora se usa en la escritura microtonal. Ante una pregunta de contexto con fragmentos mezclados, resultará difícil distinguir a un escritor de otro. La frase "Forward like, but however, and like favourable heaven heard these"<sup>1</sup> podría caer en el monólogo interior de Stephen Dedalus; en verdad proviene de "The Bugler's First Communion". "Muddy swinesnouts, hands, root and root, gripe and wrest them"<sup>2</sup> es de "Rocas errantes", una sección de *Ulysses* pero muy bien podría ser un poema de Hopkins sobre los mártires. La falta de guiones contribuye al parecido: "fallowboothfellow"<sup>3</sup> corresponde al soneto "Tom's Garland", pero podría ser de cualquiera de los dos. El parentesco va más allá de la sintaxis comprimida, el amor por las palabras compuestas y la devoción por las palabras anglosajonas. Ambos se preocupan por acercar la literatura a la música.

Hopkins fue, en primer lugar, poeta, mientras que la poesía se volvió un arte secundario para Joyce. Y la innovación de Hopkins, el ritmo cortado, que le dio al verso la libertad del fluir musical no encuentra paralelo en Joyce, cuya prosa tiene toda la libertad necesaria, además de la intensidad que la tradición asocia con la poesía. Sin embargo, encontramos en Joyce los mismos *sforzandi* que en Hopkins, señalados por pesadas rimas al comienzo de la palabra: "Part, pen, pack" es típica de Hopkins (separa las ovejas de las cabras, encierra las ovejas en el corral y envía las cabras rápidamente). También encontramos las mismas rimas internas en "each tucked string tells, each hung bell's bow swung finds tongue to tling out broad its name"<sup>4</sup>, de Hopkins, de modo que nos parece estar escuchando los efectos de la repetición con diferencia, que constituyen la esencia de las frases musicales. Pero la semejanza más importante es que en ambos cada frase debe tener la solidez de contenido de una secuencia de acordes o, si no, debe dar la sensación de significado múltiple que encontramos en la polifonía. No hay lugar para lo puramente funcional pues en la música nada es puramente funcional.

De allí esa condensación que a veces ocasiona dificultades en ambos. Este es Hopkins, aunque también en este caso podría haber sido Joyce: "the uttermost mark! Our passionplunged giant risen"<sup>5</sup> o "rare gold, bold steel, bare! In both; dare but share care..."<sup>6</sup> o "that treads through, prickproof, thick! Thousands of thorns, thoughts"<sup>7</sup>. Al esforzarnos para atrapar un solo significado, atrapamos más de uno; algunas veces en Hopkins —como con "thorns, thoughts"— parece que dos palabras se fundieran una en la otra y se transformaran en una palabra nueva y lo que podríamos considerar una iridiscencia auditiva produce un poderoso efecto contrapuntístico. Como Joyce vivió después que Hopkins pudo ir más allá y fundir palabras con gran audacia hasta transformarlas en verdaderos acordes. Casi todas las palabras de *Finnegans Wake* son acordes. En vez de yuxtaponer solamente *thorns* y *thoughts*, como Hopkins tuvo que hacer, Joyce podía combinarlas, si lo deseaba, hasta formar "thornghs" ("espinamientos"). Un acorde típico de *Finnegans Wake*, que describe la vida y el libro mismo es "crossmess parzle", que resulta de la fusión de *crossword puzzle* y *Christmas parcel* (crucigrama y paquete de Navidad). Pero debemos diferir nuestro análisis de la música de esa obra difícil pues en primera instancia es necesario determinar por qué Joyce la escribió. Baste por ahora reconocer que en Joyce la musicalización no es nunca mero capricho decorativo. Si la literatura alguna vez aprende a escudriñar los recursos de las otras artes para lograr su propio y legítimo engrandecimiento —como debería hacerlo— no serán obras como *Point counter point*, de Aldous Huxley o *Four Quartets*, T. S. Eliot las que habrán señalado el camino (éstas tocan música sólo con la punta de los dedos): será, como en otros grandes progresos literarios, *Ulysses*.

(...)

## El sonido de Dublin

En Retrato de un artista adolescente, el estudiante universitario Stephen Dedalus mantiene una conversación sobre estética con el jefe de estudios, un jesuita inglés, "humbler follower in the wake of clamorous conversions"<sup>8</sup>, a propósito, ¿ya estaría pensando Joyce en el título y el tema de su último libro? El jefe de estudios lleva la conversación al terreno de las "artes útiles" y, al hablar del arte de llenar una lámpara con aceite, utiliza el término "funnel" (embudo), que Stephen no conocía en ese contexto: la palabra que él usa es "tundish", palabra que el jefe no conocía en absoluto. Como muchos términos dialectales angloirlandeses, proviene del respetable Middle English (s. XII-XVI). "Stephen feels a smart of dejection that the man to whom he was speaking

was a countryman of Ben Jonson"<sup>9</sup> y se dice a sí mismo: "The language in which we are speaking is his before it is mine"<sup>10</sup>. Esto es sentimental y demuestra autocompasión, lo que no puede perdonarse tan fácilmente, aun si proviene de un estudiante; además, crear un sentimiento de alienación a partir de un solo par de palabras quizá sea ir demasiado lejos.

Desde el punto de vista del léxico, apenas existen diferencias entre el inglés de Stephen y el del jefe de estudios. Stephen, como los personajes de *Conversaciones amables*, de Swift, pide que viertan agua para el té o para lavarse usando el verbo "fill out"; come un "crubeen" (una pata de chanco o de oveja) y, en Cork, un "drisheen" o un "black pudding". Hablará de "oxters" (sobaco) y no de "armpits" (axilas) y sabrá que "plain" en "Ballad of Joking Jesus" de Buck Mulligan, significa cerveza (un lugar común en *At Swim-two-blrds*, de Flann O'Brien, "Do you know what it is I am going to tell you? A pint of plain is your only man"<sup>11</sup>). Sin embargo, no necesitamos un diccionario especial para leer las obras más fáciles de Joyce. Si el elemento galés es importante en *Finnegans Wake*, es porque el galés es una lengua extranjera, que despierta un interés especial en Joyce dado que la Irlanda antigua coexiste en el libro con distintas clases de la Irlanda moderna, aunque el vocabulario galés que se compiló hasta ahora a partir de *Finnegans Wake* no es mayor que el alemán. El italiano (que probablemente ya se ha completado) debe ser el más extenso de todos. Las obras de William Faulkner y de J. D. Salinger son extranjeras en relación con *Ulysses*: Stephen y el jefe de estudios coinciden en todo salvo en el caso de "funnels" y "tundishes".

(...)

Pero como Stephen continúa cavilando, deprimido, podemos saber cuál es el verdadero problema con respecto a las diferencias lingüísticas angloirlandesas:

"How different are the words 'home', 'Christ', 'ale', 'master' on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language".

"Qué diferentes suenan las palabras 'home', 'Christ', 'ale', 'master', en sus labios y en los míos. No puedo pronunciar o escribir estas palabras sin sentir desasosiego en el alma. Su idioma, tan familiar y tan foráneo, siempre será para mí un idioma adquirido. Yo no he creado ni aceptado las palabras. Mi voz las mantiene alejadas. Mi alma se consume en las sombras de su idioma".

Un especialista en Joyce, estadounidense, acaba de ver en esas cuatro palabras "poderosos símbolos del desposeimiento", aunque sería razonable preguntarse qué relación existe entre el desposeimiento y la cerveza (*ale*). Lo que inquieta el alma de Stephen son las pequeñas diferencias entre su propia pronunciación de las palabras y la pronunciación del jefe de estudios. Stephen siente la inferioridad del acento provinciano en presencia del acento metropolitano o de la clase gobernante: su caso poco difiere del inglés de Lancaster o Northumbria en la época en que el inglés de las escuelas privadas tenía el poder de atemorizar y humillar. Pero él siente el peso de tres clases de autoridad en el modo de hablar del jefe de estudios: la clase gobernante, el poder imperial y la iglesia universal. Su propio acento no es meramente provinciano, también es el de un pueblo sojuzgado.

(...)

## El lenguaje del pueblo

Aunque el profundo deseo de pasar inadvertido en su propio arte fue aún más ferviente que el de Flaubert, la personalidad de James Joyce resplandece en toda su obra, en especial en lo que se refiere a sus gustos y lealtades. Cuando fue al exilio, llevó consigo una imagen imborrable del Dublin que había conocido de niño y que conoció de joven, pero también llevó con él los rasgos propios de la mentalidad adolescente que formaron esa imagen. El fue siempre, y en gran medida, Stephen Dedalus, capaz de la languidez *fin de siècle*, capaz de asumir la postura del esteta malinterpretado, capaz de la pálida poesía de la inmadurez. Nora Joyce no tardó en reprocharle esas actitudes, con sentido común y



una taza de té de por medio. Sin embargo, la nostalgia de Joyce por su juventud era más que autoindulgencia: esa juventud era el símbolo de una sensibilidad compleja que había podido nutrir una larga tradición artística pero que ahora se encontraba en proceso de rápida extinción. Los años maduros conocieron a un pobre erudito que sabía más de tabernas de sospechosa reputación, carteristas, prostitutas, el argot, los intrincados laberintos de los barrios bajos, que de dinero para comidas rápidas, respetabilidad y las elevaciones espirituales propias de la vida de estudio. Quizás por última vez en la historia de la literatura las novelas de Joyce celebran la confluencia de una rara erudición con el lenguaje de las calles. Los estudiantes universitarios de hoy no salen a caminar con las botas rotas y los dedos afuera, como lo hacía el Dr. Johnson, a menos que esto resulte ser un rasgo de

couture estudiantil; tampoco aprietan contra el pecho libros destrozados, adquiridos con alegría en puestos callejeros. La pobreza urbana y la educación superior ya no pueden conciliarse. Esto está bien, pero supone que no habrá más Stephen Dedalus.

La iglesia católica tuvo mucha influencia en la reconciliación de las exigencias opuestas de la formación académica y la vida perversa de una ciudad pobre en la naciente y creativa imaginación de Joyce. El latín era la lengua de Virgilio y de Horacio, poetas leídos por unos pocos, pero era también el idioma de la misa, oída y parcialmente comprendida por muchos. El emancipado Stephen Dedalus hace una filosofía estética del pensamiento de Santo Tomás de Aquino; la mención de ese santo doctor en un pub de Dublin no desataría necesariamente la burla vulgar que provocaría en una posada inglesa. Al entrar a la zona del burdel con Lynch, Stephen canta el introito pascual "*Vidi aquam egredientem de templo a latere dextro*". El hecho no resulta nada extraño en un barrio pobre católico, aunque el regente del burdel, que lo oye, asocia el latín con Trinity College, no con la Universidad Central de Dublin, y con los estudiantes de medicina: "*Fallo-pian tube. All prick and no pence*".<sup>12</sup>

(...)



## Metamorfosis odiseas

Por Martín Caparrós

Terror en los salvíficos caminos. Espanto en estas viñas del señor. La fe renal, terrenal con un toque de rito místico que tiene su lugar de culto en Dublin ha sido conmovida por un nuevo Lutero. Los bellicosos, galicosos comedores de riñones que todos los 16 de julio se reúnen en el prado de la torre Castello para guisar la comida de Leopold Bloom como acto inaugural de las celebraciones del *Bloomsday* están ahora enfrentados a la dura duda.

James Joyce hiperrealiza en su *Ulysses* un día dublinés en la vida de los Bloom y Stephen Dedalus, un día de su ciudad por-

que vivía en Trieste y en París. Como ese día tiene fecha, sus devotos adeptos le han dado nombre y lo han transformado en onomástica. Todos los 16 de junio, *Bloomsday* de ahora en más, hay uliseos que llegan a Dublin desde todas las troyas para escuchar en grey el canto de sirenas de un señor que no les pedía un día, sino todos: "La exigencia que hago a mi lector es que debe dedicar toda su vida a leer mis libros", proclamó alguna vez don Santiago Alegría, uno de los mil alias del bigotado Joyce.

Allí —riñones incluidos— repiten el

## La ilusión sincrónica

El episodio de "Rocas errantes" es un pequeño laberinto en el centro mismo del inmenso laberinto que es *Ulysses*. A las tres de la tarde, cuando los hechos y los no-hechos están ocurriendo, se nos permite hacer una pausa en la lenta y diacrónica rutina de la narrativa y contemplar toda la estructura en busca de espacio. Hasta salimos de la Odisea y encontramos un paralelo clásico en el peligroso viaje de Jasón y los Argonautas, que tuvieron que navegar con mucho cuidado por el paso de las Simplégides. Las dieciocho secciones corresponden a los dieciocho capítulos de todo el libro, y deben analizarse sincrónicamente: Joyce las construyó como lo haría un ingeniero (la mecánica es el "arte" de este capítulo), con un cronómetro y un mapa de Dublin frente a él. Sin embargo, el enfoque sincrónico resulta difícil en un medio diacrónico como es la lengua, y sólo podemos aplicarlo en apariencia y con trucos. Los trucos de Joyce consisten en interpolar oraciones de una sección a otra e informarnos mediante una señal rápida que un hecho está ocurriendo al mismo tiempo que otro.

## La oración joyceana

El material de apenas veinte páginas que compone el último capítulo de *Un retrato* es la destilación de cientos de páginas de un libro llamado *Stephen Hero*. Esa fue la primera vez que Joyce intentó registrar su propia vida en forma de novela y todo lo que nos queda de ese esfuerzo juvenil es la sección que trata la vida de Stephen Dedalus en la universidad, escrita, en gran medida, mientras los hechos dramatizados ocurrían realmente. La fervorosa inmediatez es lo que da interés al fragmento y la avidez por anotar —por apresar la conversación y transcribirla al papel mientras todavía respira— es la esencia de Joyce, joven o maduro. No debemos lamentar demasiado que las primeras partes del manuscrito hayan desaparecido: lo que nos queda nos enseña todo lo que deseamos saber sobre la evolución del artista que trata de liberarse de la trampa de la ficción tradicional y revolucionar la novela.

Tomado de: *Joysprick, an introduction to the language of James Joyce*. Anthony Burgess. André Deutsch, the language library. London, 1973. Traducción de María Cristina Pinto.

Notas a la traducción:

- 1 "Atrevido, pero sin embargo, quizás el cielo me favorezca y escuche estos ruegos"
- 2 "Lodosos hocicos de cerdos, manos, escarban y escarban, los aferran y arrancan"
- 3 "compañeritos inflavoinactivo"
- 4 "Cada cuerda pulsada, el arco de cada campana suspendida mecida por el badajo encuentra expresión para proclamar a viva voz su nombre"
- 5 "El rasgo sumo/nuestro gigante sumido en la pasión de pie"
- 6 "raro oro, osado acero, desnudos/en ambos: arrojo y por igual cautela"
- 7 "que pisa al pasar, a prueba de púas, tupido/miles de espinas, pensamientos"
- 8 "un modesto seguidor en la estela de conversaciones clamorosas"
- 9 "Stephen se siente dolido y deprimido porque el hombre con quien hablaba era compatriota de Ben Jonson"
- 10 "El idioma que hablamos le pertenece más a él que a mí"
- 11 "¿Sabes qué voy a decirte? Un vaso de cerveza es lo único que importa"
- 12 "Trompas de Falopio. Puro pene y sin un peso"

vía crucis dublinero de Leopold Bloom, y a modo de estaciones convierten en tabernáculos las tabernas citadas en el Libro, *sancta sanctorum* de una memoración que va desgranando sus misterios al compás de la lectura letánica de los versículos correspondientes del *Ulysses*. Ahora el *Bloomsday* empezará a ser, tal vez, como muchos otros, un ritual que sobreviva a las palabras que lo originaron, porque las palabras ya no son las mismas.

Aunque quizá sólo se trate del habitual establecimiento de la versión definitiva, canónica, que siempre interviene tiempo después del conocimiento de la original. Esta vez los Setenta son sólo siete y, en vez de alejandrinos, luteranamente, germanos. Siete entonces los sabios que dedicaron una buena decena de sus años para definir que la versión circulante del *Ulysses* goza de nada menos que cinco mil errores, transposiciones y omisiones, y repararlas, haciendo refulgir con su luz propia la Verdad. La edición ya está pronta, en Nueva York y por doscientos dólares, y ha sembrado el desconcierto en la feligresía.

Corpus desgarrado. Cinco mil heridas, en el cuerpo de un texto que se quiere encarnado, es un bruto martirio —que convoca por tanto más amor, o repulsión—. El cuerpo amado y desamado ahora mutado, demudado, enmudecidos algunos de sus ecos familiares y trocadas en parte sus partículas y particularidades. La prueba es dura, de que un libro —como un cuerpo— no es más que la acumulación y el olor de los azares.

Un Menard invertido. Si el envenenador borgiano del Quijote escribe que "la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo..." donde el ingenio lego de Cervantes había escrito, en cambio, que "la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo", este nuevo James Joyce

quizás describa al gordo Buck Mulligan "llevando un cuenco de espuma y encima, cruzados, un espejo y una navaja", donde aquel James Joyce había descrito al gordo Buck "llevando un cuenco de espuma de jabón y encima, cruzados, una navaja y un espejo".

De la Odisea del primer Ulises se sabe que el texto conocido sólo fue definido tras siglos de mutaciones debidas a la saga de repetidores de las palabras primitivas: fueron cientos de hombres, llamados homéridas, los que hicieron del viaje un monumento. Entonces, claro, no existía la escritura, y la oralidad de la transmisión era un bien necesario. El sufijo "ida" significa en griego "hijo de". Hoy, enmendando so capa de fidelidad las palabras del Padre, los joyceidas aún en el mismo sufijo la calidad de hijos y asesinos, tal como está mandado por otras escrituras.

Todo libro es la búsqueda de quien lo recorre, ese desencuentro. Y más un libro polimorfo y perverso como el *Ulysses*. En este supuesto, el hecho de una nueva edición cinco mil veces correcta no hace más que abundar en tal sentido y no es, por supuesto, antidiseica. Si lo es posiblemente la pretensión de texto inamovible, final, que anima la empresa. No la búsqueda, entendido *Ulysses* como la antigua metáfora de la búsqueda que no cesa; si esta convicción de haber llegado a Itaca, donde Molly Bloom teje y desteje entre sangre ahora lustral y Constantinos Pietros Fotiadis repite, alejandrino: "Itaca te brindó tan hermoso viaje, sin ella no habrías emprendido el camino. Pero ahora ya no tiene más nada que darte".

A propósito de la edición corregida: *Ulysses. A critical & synoptical edition*. (3 vols.). Edited by Hans Gabler ed. al. Garland Publisher. New York, 1986, 1930 pp.



Aproximación al "Finnegans Wake"

# El remachado temático

Por Mario E. Teruggi

Una característica técnica del estilo del *Finnegans Wake* —quizá la más constantemente empleada—, es la de rodear o circundar muchos temas, conceptos, frases o aun palabras con un conjunto de vocablos o expresiones que están vinculados o emparentados con el asunto que se trata o menciona. Esta técnica que denominamos el remachado temático, produce una especie de repiqueo compuesto de elementos marcadores, cuya lectura provoca una sensación de relieve, con lo cual el tema motivo del fenómeno pasa de un mero picacho a un sistema montañoso.

La técnica, además de engendrar una orografía oral, crea una microatmósfera, una vibración en torno a un punto central, como cuerda de violín que se desplaza de un lado al otro de la posición de quietud. Un lector desprevenido puede quizá leer esas líneas sin notar ni cumbres ni vibraciones, pero cabe preguntarse si alguna vez un lector desprevenido se animó con las densas páginas del libro.

Los ejemplos de remachado son infinitos y de variada complejidad: algunos apenas abarcan media docena de vocablos, otros se extienden por media página o varias páginas, y suelen ser tan complejos que requieren por sí solos de una investigación independiente del lector. Y en todos los casos, hay que tener muy presente que en cualquier lugar puede estar esperándonos una trampa joyceana, es decir una alusión que está enmascarada o cubierta por hojarasca al parecer insignificante o por referencias puntuales que exigen un conocimiento muy especializado para distinguirlas. Esta es una de las razones, entre otras, por la que, al concluir el análisis de cualquier porción del *Finnegans Wake*, queda la duda de si se habrá llegado al fondo de la cuestión. Y queda otra duda más existencial —que fue presumiblemente uno de los objetivos de Joyce—: la de preguntarnos si el asunto, cualquier asunto, tiene en realidad fondo.

Un modelo relativamente sencillo de remachado se inicia (542.17-18) como sigue: "... *syndic podestril and on the rates, I for indigent and intendente*" (síndico podestril y en las tasas, yo por indigente e intendente). La palabra clave es la española intendente que se refiere, por supuesto, al jefe del gobierno municipal. Ella está antecedida de síndico, que, por un lado, es quien verifica cuentas y tasas, pero en italiano (*sindaco*) indica además el intendente. Y como se está en lo italiano, viene a la mente que el extraño vocablo *podestril* permite entrever *podestà*, jefe de comuna medieval y, en la Italia fascista (en la que vivió Joyce) denotaba al alcalde.

Las palabras que significan intendente van seguidas (542.20) de "*maugher machrees*" (madre Machree, título de una canción irlandesa), donde *mother* se desfigura en *maugher* para aludir a T. Meagher, que fue Lord Mayor de Dublin. Y como ha aparecido el apellido de un intendente, de inmediato figuran otros más, seis en total: Coffey, que asoma (542.15) como "*coffe-cups*" (tazas de café); en (542.23) Fleming, con la grafía *Flemmings*, con lo que se hace además referencia a Elizabeth, cualquiera de ese apellido que fue encarcelada en Dublin por sus creencias; en (543.11), Hutchinson se disfrazó bajo la forma "...*hutch in sunsmidnought*" (casucha en sol de media noche, pero en la forma en que Joyce escribe *sunmidnight*, también puede leerse como sol en medio

de nada; además, la trampita de partir el apellido *hutch in sun...*; en (543.20), "*drury joneses*", nombre de otro intendente escrito sin iniciales mayúsculas; y en la misma línea, D'Arcy, escrito "*darsy*", y a continuación, "*jeamses*", deformación de James, los dos últimos Lord Mayors citados.

Los nombres de los intendentes van acompañados de menciones de cuestiones o figuras políticas. En (542.18), "*Forum Foster*" en lugar de Foster Place, sitio dublinés de convenciones; en (542.18), "*demosthrenated*" (demostrando) por Demóstenes; en (542.19) se lee "*Sapphrageta*" por *suffragette* (sufragista), las primeras defensoras del voto femenino; en (543.02) se advierte claramente la alusión a De Valera en "*devaleurised*" (desvalorizado). Y una fina referencia política se encuentra en (542.19), donde la frase "*my bark was not worse than their bite*" (mi ladrido no era peor que su mordida) se transforma en "*my burk was nor worse than their bite*", que en fonética inglesa suenan de manera similar, pero que con la nueva grafía se alude a Edmund Burke, estadista inglés nacido en Dublin y a John Bright, otro político inglés que acusó a los irlandeses de simpatizar con criminales y asesinos.

Se puede apreciar cómo, en pocas líneas, se ha logrado una densificación de referencias a la política irlandesa y, en particular, dublinesa, lo que explica las alusiones a sus intendentes. Una última alusión política está contenida en la frase (542.18) "*my folkfiendship*" (mi maldad del pueblo), que es calco de *En folkfende*, la obra teatral de Ibsen, *Un enemigo del pueblo*.

Y para ilustrar sobre la manera absoluta de trabajar del intelecto de Joyce, remitimos a la línea (542.33), donde aparece "*on my slataper's slate*" (que podría traducirse aproximadamente como: en mi pizarra de pizarro), en clara alusión al patriota y ensayista triestino, Scipio Slataper, muerto en la Primera Guerra Mundial, que escribió su tesis doctoral sobre el teatro de Ibsen! Como se había referido a un drama del autor noruego, Joyce no pudo resistirse a la tentación de complementar la referencia con algo más. ¡Un subremachado de sólo dos términos!

Otro modelo relativamente sencillo de remachado temático se encuentra en las dos primeras páginas del capítulo 7 del Libro I. De lectura relativamente fácil, ha sido denominado "Shem el escritor", y en él Joyce se describe a sí mismo. Entre otras cosas, dice (169.13) que posee "...*a tior of barbels from his megageg chin*" (*sowman's son*), que podría traducirse como "un trío de barbillas en su mentón megageg (hijo de sembrador)".

Dejando de lado *megageg*, que es onomatopeya del balido de una cabra y aparece con la grafía *megagegaggeg* en Ulysses, con la que Joyce da a entender que su barbita es comparable a la de un chivo, se destaca el uso de la palabra *barbels*, que en inglés es específica para las barbillas de pez, como las del bagre o el surubí. Pero además se advierte que, en lugar de escribir *sower* (sembrador), Joyce acuña un neologismo *sowman* (literalmente, hombre-sembrador, pero también puede ser hombre-chancha, según se pronuncie *sow*) que leído en voz alta suena parecido a salmón (la *l* del vocablo no se pronuncia en inglés) o a *saumon*, en francés.

La palabra *barbels* ha iniciado entonces



las asociaciones mentales ictiológicas, y en particular las referentes al salmón, pez que ocupa lugar preponderante en el *Finnegans Wake* por ser, según las mitologías noreuropeas, el que asegura la sabiduría de quien lo consume. Puestos entonces sobre la pista salmónica, el tema se reafirma. En (169.19), al hablar de su cutis, Joyce lo compara con "...*a salmonskelet's thinskin*" (una piel delgada de *kelt*, nombre que se da al salmón que ha desovado). Y en (170.27-29), al mencionar las comidas que come Shem (que es Joyce), escribe "...*the plumpest roeheavy lax or the friskiest parr or smolt trout that ever was gaffed between Leixlip and Island Bridge*", cuya traducción podría ser: el más rollizo *lax* pesado de huevas o el más retozón *parr* o trucha *smolt* que fuera jamás arponeado entre Leixlip y Puente de la Isla. La palabra *lax* significa salmón en irlandés y alemán, en tanto que *parr* y *smolt* indican dos estadios de desarrollo del salmón, que siguen al de alevino. En fin, para arponear se emplea el vocablo *gaff*, que es específico para la pesca de ese pez.

La última alusión se encuentra en el nombre de la localidad de Leixlip, que etimológicamente significa en danés antiguo, salto de salmón. Es bueno recordar aquí que los escandinavos invasores de Irlanda tenían la costumbre de considerar como suyas todas las tierras hasta donde el salmón nadaba contra corriente; por lo tanto, Leixlip marca el límite de su dominación hacia el oeste de Dublin. De este modo, de un pez se ha pasado, insensiblemente, a implicancias mitológicas e históricas.

El toque final de este remachado temático está representado por una típica "trampa" joyceana. En (170.32), se lee "...*Findlater and Cladstone's, Corner House, England*." Si se busca en la bibliografía

adecuada, se descubrirá que Adam Findlater y Robert Gladstone fueron los fundadores de una importante cervecería dublinesa. Pero tras su nombre, Joyce agrega "*Corner House, England*" (Casa Angular o Fundacional, Inglaterra), que fue el nombre de un popular restaurante londinense hasta mediados de 1950, cuando fue transformado en otros negocios. La Corner House —en la que el que escribe cenó económicamente con gran frecuencia en sus años de estudiante en la Universidad de Londres—, formaba parte de una cadena de la firma Lyon's, cuyos propietarios eran los señores Gluckstein y Salmon. O sea que la última alusión se hace por vía totalmente indirecta, a través de un restaurante que nada tuvo que ver con dicho pez, salvo la coincidencia —desconocida prácticamente por todo el mundo—, de que uno de sus propietarios tuviera ese apellido.

Pero siempre Joyce da una "ayudita"; se le puede aplicar la famosa frase de Einstein: "Dios será complicado, pero no perverso". En este caso, la clave aparece en Gladstone, que aparte de llevarnos a pensar en un comerciante y también —¿por qué no?, todo es posible en *Finnegans Wake*—, en William Gladstone, el político británico muy vinculado con el problema del *Home Rule* de Irlanda, no es otra cosa que la traducción al inglés del alemán Gluckstein, literalmente piedra alegre, y apellido del socio de Salmon.

Este texto forma parte del libro *Aproximación al Finnegan's Wake* que Mario Teruggi, doctor en Geología y uno de los más importantes estudiosos del *Finnegans*, publicará en breve. Los números entre paréntesis remiten a la página y línea de la única edición del texto de Joyce que existe en lengua inglesa.

# En la humorada Circe

Por Oscar Scopa

("De ahí que nos sea indiferente el que el nombre 'Ulises', por ejemplo, se refiera a algo o no, mientras consideremos el poema como obra de arte.")

Una broma: Wagner, el criado del Fausto de Marlowe, repite de memoria una frase en latín. La dice mal. Estas situaciones hacían reír al público universitario isabelino, y a Marlowe, en amoríos, morir joven y violentamente. El "Introito ad altare Dei" con que se inicia el *Ulises* viene a renovar esa broma. Ahora es el desagradable Buck Mulligan quien la dirá. El mismo que se quedará con las llaves de Esteban y de la novela para siempre. "—Dime, Mulligan", llama Esteban; "—Qué, amor mío", responderá Buck.

Reír. Por momentos la carcajada. Algo así: "Hablarás en lenguas, paparulo. Y el hermano imbécil se desborda por las calles y la familia se agrava en desprestigio". Esto no es Joyce, pero Bloom se olvidó las llaves de la casa y termina travestido por ahí, en una calle de putas, en una hora rara visto por su hijita querida: "¡Papá!". Repulsión. ¡Oprobio! dirían el juez de la Ley Seca norteamericana y el embajador Claudel. No. El jesuita Esteban y su medio judío ocasional acompañante se encuentran en el centro de la broma de efecto Mulligan.

Reír de broma o repulsión, aliados adrede en un obra que nos dispara desde la intimidad y nos hace volver allí, a veces de mala manera. ¿Un chiste? Bloom dice que tiene "la jaqueca mensual o efecto de lo otro". La traducción nos aclara pero no nos ayuda en un texto dudoso: *monthly* significa a la vez mensual y menstuo. Poldy Bloom está con la fecha ese mismo 16 de junio. Y ya habrá monólogo; pero por ahora le toca no saber muy bien de qué pecado está hablando. "¡Señor Bloom, usted aquí, en las guaridas del pecado!" La "doble rapidez. Linda mezcolanza", el graffiti "sueño húmedo" y el dibujo fálico, "las dulzuras del pecado". El "cochino hombre casado" dirá: "Cuando tuvimos por última vez este placer según su atenta fecha dieciséis".

Pero suponemos que Bloom no se trasviste. Es descubierto multiforme junto a voces oscuras que se entretienen invirtiéndose (sobre él) antes de que la orgía se le inicie. A los postes aparecerá su hija: ya no hay humorada ¿siniestro azote para ese Bloom que retorna o para esa Milly que llega? "¡Caramba! ¡es papito!" No hay remedio: habrá que leer al viejo Jaime, aunque tenga peso la frase de Malcolm Lowry: "Y a decir verdad a veces odio a Joyce". Pues jamás podremos escribir con San Pablo "ahora vemos por un espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara". Algo siempre le quedará al descubridor, al filatelista, al entusiasta fuera de la garantía de Dios. Aquí sólo "bajo palabra de un Bloom" está garantizado el *Ulises* (Joyce mismo proveerá en el *Finnegans*: "maisonry upstánd (joygranti!)").

Ese espejo un poco más que translióculo de los antiguos construía estadios donde adorar. Y es raro, supongo, pero el viejo irlandés lo logró: activar religión. En etapa de lucha de exégetas que convergen a veces sería esperar algún dogma que abra paso y a la vez someta a la necesidad de heredia. Pero aún no existe ese riesgo de la conciencia, los universitarios disputan el tabique del cofre y la revolución no arriba. Aquí estamos, lejos de la solución incierta e imposible, universal. Sin saber hasta dónde llegará la depuración del sílice. Sin poseer la retorta de este convenio íntimo que es la obra de Joyce.

Una broma: "Oh, deseo tanto ser madre!", dice Bloom. Pero también la dignísima señora Bellingham se encoleriza con

él: "Más tarde me envió bajo sobre una flor de edelweiss recogida en las cimas, como me dijo, en mi honor. La hice examinar por un experto en botánica y suministró el informe de que era una flor de papa doméstica". Si Joyce no hubiese escrito este cúmulo de decires populares de muchachos en taberna, su obra podría haber sido impresa en "The Adyar Theosophist" de Mme. Blavatsky y ocuparía el lugar de tantos textos esotéricos de este siglo. Pero no. Se va de la madre naturaleza, de la tos romántica, queda fuera de la conservación del progreso.

Reír. La madama del prostíbulo lo conoce de por ahí, le tiene lástima y lo golpea. Hay quienes quieren ver un Fausto en el desarrollo de estas escenas que Joyce mismo llamó *Walpurgisnacht*, pero Goethe creía en el alboroto de la conciencia en el debate de su personaje, tenía muy cerca la necesidad del progreso de la preservación. Estamos más bien tentados por otra ranguera. La similitud de situaciones entre El diablo cojuelo de Vélez de Guevara y, sobre todo, los capítulos 8 (Los Lestrignones) y 15 (Circe) del *Ulises* —este último capítulo, del que nos estamos ocupando especialmente en este artículo, hasta en el señalamiento de horas— son sumamente sospechosas. Y si nos menésemos más en la guía nos inclinamos del lado de Peer Gynt del Ibsen que Joyce tanto admiraba. La celestina de "Circe", la que presenciara la multiplicación de los penes, se encuentra más cerca de la singularidad, el recorrido desencajado y el gracioso abandono del mundo del diablo cojuelo que del espanto del futuro del alma en que nos sumerge Goethe. Pues todos sabemos que la multiplicación de los panes nada tiene que ver con el progreso de la vacilación de la conciencia. Pero no. El maestro irlandés no habla de esto, no nos da esta pista, así que debemos abandonar esta hipótesis.

¿La broma? Los cuentos de irlandeses, tan famosos en las sobremesas porteñas. Como el bromista de copetín, Joyce trabaja con la saturación de los incidentes de un personaje. "La verdad dicha en broma", dirá Bloom. Esa broma que algunos han querido ausencia de personaje, no sería más que la verdad puesta a prueba en incidentes. Toda escuela inglesa de gnosología cuestionada en el bombardeo del encuentro de disimilitudes o, más bien, de discursos *bifontes*. "¡Cristo Todopoderoso, esto es demasiado chistoso!", dirá Bello el *denigradora*. Y Bloom que recuerda cuando hacía de mujer en la pieza teatral "Viceversa". Es justamente este viceversa el que complica la lectura del bromista de recuerdos irlandeses. La saturación del viceversa es lo que produce el efecto incidental perenne a costas del personaje, lo tritura. Después de todo los graciosos Bouvard y Pécuchet debieron escribir sus nombres en los sombreros para reconocerse. Don Jaime pasa por ahí y, como si fuesen dos muchachas, oculta en la reverencia cualquier identificación posible.

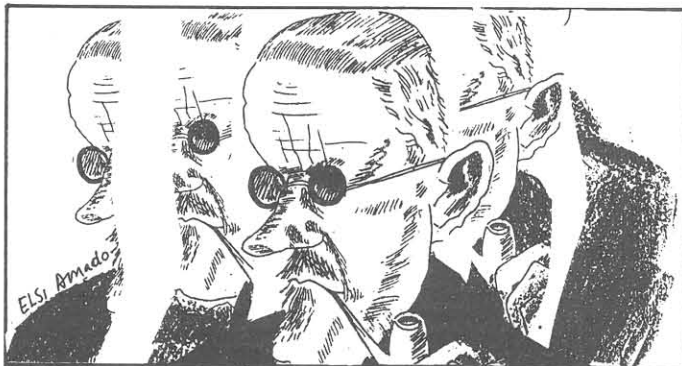
Pero traigamos a Deleuze para que nos hable de Sade: "El doble margen representado por la fundamentación de la ley en el Bien y por la aprobación del prudente en función de lo Mejor, se encuentra reducido a cero. Sólo existe la indeterminación de la ley por una parte y la precisión del castigo por la otra. Pero precisamente allí la ironía y el humor adquieren una figura nueva, moderna". Esta reducción a cero en Joyce-Circe se dará como estallido del viceversa (subversión no vanguardia), un cero saturado, pues el espacio que en Sade ocupa la fundamentación aquí se vuelve "ocularmente el caso bivalvo", peor. Así el lugar del exceso-castigo será la antelada de un monólogo aparentemente situado en otras coordenadas, cuando —supongo— es la estructura en condensación de la voz que

permanentemente solicita Circe. Pareciera que las horas se yuxtapiusiesen.

¿Reír? Eclipse parcial de gota de sudor y retina. Torpeza de la conciencia moral nacida del merodeo este Ulises, escrito por un Homero casi ciego, se vuelve un texto prohibido, incomprensible. Y es cierto. Como los extraños habitantes de las barriadas ajenas, con sus olores singulares, sus bromas particulares y un modo de re-

sistir y estallar que no entendemos muy bien aunque la prensa dé la versión definitiva.

Una broma: Como si los Rolling Stones se permitieran el exceso de modificar I Corintios 13, 12 en su long play "Through the past, darkly" me atreví a comenzar este texto con una cita de Frege y creer que el tiempo, una vez más, sea una broma de Dios.



## Dos palabras para Joyce

Por Jacques Derrida

Es tarde, es siempre demasiado tarde con Joyce, voy a decir solamente dos palabras. Todavía no sé en qué lengua, ignoro en cuántas lenguas.

¿Cuántas lenguas pueden alojarse en dos palabras de Joyce, alojarse o inscribirse, guardarse o quemarse, ser celebradas o violadas? Voy a decir dos palabras, suponiendo que se puedan contar las palabras de *Finnegans Wake*. Una de las grandes carcajadas de Joyce resuena atravesando de punta a punta ese desafío: ¡traten de contar las palabras y las lenguas que consumo! Voy a volver a hablar de la risa de Joyce como de su última firma. En cuanto a las lenguas, Michel Rabaté me dice que los expertos contaron alrededor de cuarenta.

Dos palabras entonces para volver a lanzar lo que Hélène Cixous acaba de decimos: la escena primitiva, el padre completo, la ley, el goce por el oído (*by the ear*, más literalmente, por la palabra del oído, según el modo del oído, y suponiendo que gozar por el oído sea más bien femenino...).

¿Cuáles son esas palabras en inglés? Sólo son inglesas a medias si ustedes quieren, si ustedes quieren escucharlas, es decir, hacer un poco más que escucharlas: leerlas. Las relevo en *Finnegans Wake*:

### HE WAR

Deletró: *HE WAR*, y esbozo una primera traducción: EL GUERRA — aquello que puede pronunciarse también, babelizando un poco: él guerrea, él declara o hace la guerra, él es la guerra; pues estas palabras surgen en una escena particularmente babeliana del libro, germanizando, entonces, en anglosajón, *He war*: él fue— aquel que fue ("yo soy aquel que es o que soy" dice YAHWE). Allí donde esto era, él fue, declarando la guerra, y es *verdad*. Exagerando un poco, tomándose el tiempo de estirar la vocal y de aguzar el oído, hubiera sido *verdad, wahr*, esto es lo que se puede guardar o mirar! en *verdad*. El, es "El"², el "el"³, aquel que dice Yo en masculino; "El", la guerra declarada, él que fue la guerra declarada, declarando la guerra, a declarar la guerra, fue aquel que fue, y el que fue *verdad*, la *verdad*, aquél a quien declarar la guerra verificó la *verdad* que él era; él se verificó, él verificó la *verdad* de su *verdad* por la guerra declarada, por el acto de declarar, y declarar es un acto de guerra; él declaró la guerra en la lengua y por la lengua, lo que generó las lenguas; he aquí lo verdadero de Babel cuando YAHWE pronunció el vocablo del cual es difícil decir si fue un nombre...

(...)

¿Qué pasa entonces cuando se intenta traducir este "*he war*"? Es imposible no tener ganas⁴, unas ganas llenas de furia —y la lectura misma consiste, desde su primer movimiento, en esbozar la traducción. "*He war*" llama a la traducción, ordena y prohíbe a la vez la transposición a la otra lengua. Transformáme (en vos mismo) y sobre todo no me toques, léeme y no me leas, decí y no digas de otra manera que la que yo dije y que habrá sido: en dos palabras, *que fue*. Porque el "*he war*" dice también la irremplazabilidad del acontecimiento que él es, que es lo que es, y que es también invariable por haber sido ya, un pasado sin retorno que, antes de ser, fue. He aquí la guerra declarada: que antes de ser —es decir, un presente— esto fue: fue *EL*, fuego, el dios de fuego. Y el llamado a traducir nos rechaza a todos: no me traducirás. Lo que será traducido quizá también en la interdicción de la traducción (como "representación", "imagen", "estatua", "imitación", todas traducciones inadecuadas para "*temunah*" (a)) que viene inmediatamente después del instante en que YHWH se nombra ("Yo, YHWH, tu Elohim..."). La ley que se enuncia en la dimensión performativa es entonces también la prohibición sobre el principio mismo de la traducción, la prohibición del principio mismo de la traducción, la inter-traducción como una sola y misma experiencia de la lengua: de la lengua única en tanto Dios único. Y la transgresión (igualmente imposible) consiste, entre otras cosas, en traducir esto, y pervertir desde ya, en forma de descripción o de constatación (*he war*), un performativo en primera persona, el performativo de la primera persona, o más bien de la primera palabra.



¿Qué pasa entonces —repito la misma pregunta— cuando se trata de traducir ese “he war”? Nada, todo. Más allá de las inmensas dificultades, un límite permanece esencial. Las dificultades: ¿es posible hacer escuchar (*hear*), todas las virtualidades semánticas, fónicas, gráficas, que comunican con el *he war* en la totalidad del libro y fuera de él? El límite esencial (repetición del acto de guerra declarada —y no declarada!— de Babel que Joyce re-imprime aquí) viene del injerto, sin rechazo posible, de una lengua sobre el cuerpo de otra. En dos palabras entre las cuales cada una es la cabeza de la otra, o si ustedes prefieren, el miembro principal. Imaginen las máquinas de traducir más potentes y más refinadas, los equipos de traducción más competentes. Incluso su éxito no puede tener sino la forma del fracaso. Aun cuando, siguiendo una hipótesis inverosímil, hubieran traducido *todo*, fracasarían por eso mismo en la traducción de la multiplicidad de lenguas. Borrarian este simple hecho: una multiplicidad de idiomas, no sólo de sentidos sino de idiomas, debe haber estructurado ese acontecimiento de escritura que en adelante y de manera ineluctable hace ley, y hubiera hecho ley a su propio sujeto/tema<sup>6</sup>. Estaba escrito a la vez en inglés y en alemán. Dos palabras en una (*war*), y por lo tanto un sustantivo doble, un verbo doble, un sustantivo y un verbo que se dividen en el comienzo. *War* es un sustantivo en inglés, un verbo en alemán, se parece a su adjetivo en la misma lengua (*wahr*) y lo verdadero de esta multiplicidad retorna, desde los atributos<sup>7</sup> (el verbo es también un atributo), hacia el sujeto que se encuentra, él, he, dividido desde el origen. En el comienzo, la diferencia, he aquí lo que ocurre, he aquí lo que ya tuvo lugar, he aquí lo que fue cuando el lenguaje fue acto, y la lengua escritura. Allí donde esto era, *él* fue.

El *war* alemán no fue verdadero más que para declarar la guerra al inglés, y para hacerle la guerra al inglés. El hecho de la multiplicidad de las lenguas, lo que fue hecho como confusión de las lenguas ya no puede dejarse traducir en una lengua, ni siquiera, —voy a llegar a esto en un instante— en la lengua. Traducir “*he war*” en el sistema de una sola lengua —como acaba de intentarse en francés (“Y fue así”)— es borrar el acontecimiento de la marca, no solamente lo que se dice en una lengua sino su decir y su escribir mismos, la marca de su ley y la ley de su marca. El concepto corriente de la traducción se encuentra aún regulado por el *dos por uno*, la operación de pasaje de una lengua a otra, cada una de ellas constituyendo un organismo o un sistema cuya integridad rigurosa es siempre supuesta, como la de un cuerpo propio. Traducir un babelismo de al menos dos lenguas, exigiría un equivalente que restituyera no solamente todas las potencialidades semánticas y formales del hapax “*he war*” sino también la multiplicidad de lenguas en él, el *coito* de ese acontecimiento, en verdad su número mismo, su esencia numerosa. Siempre se puede tratar. No es sólo que *Finnegans Wake* se parece en este punto a una calculadora demasiado poderosa, desmesurada, incommensurable por toda máquina de traducir concebible hoy, es desde ya el acontecimiento lo que el libro traduce o gestualiza, ante el cual él, *Finnegans Wake*, se habrá presentado.

Desde hace un rato, pronuncio. Al proferir “*he war*”, me fío de esa verdad, tantas veces recordada; en ese libro, en ese acontecimiento trabajado por la confusión de lenguas, la multiplicidad permanece ordenada en relación a una lengua dominante, y ésta es el inglés. Sin embargo, a pesar de la necesidad de “fonetizar”, a pesar del llamado de ese libro a la voz alta, al canto y al timbre, algo esencial desplaza al entendimiento así como a la escucha: una dimensión gráfica o literal, un mutismo que no hay que silenciar nunca. No se lo podría economizar y no se leería ese libro sin contar con él. En efecto: la confusión babeliana entre el *war* inglés y el *war* no puede sino desaparecer —determinándose— en la escucha. Se borra cuando se la pronuncia. Estamos obligados a decirlo o bien en inglés o bien en alemán, por lo cual no podemos recibirla como tal al oído. Pero podemos leerla. La homografía conserva el efecto de confusión, resguarda el babelismo que se juega entre la palabra y la escritura. Comercio anglosajón —intercambios de una mercadería (*ware*)—, en dos lenguas; la homografía debe pasar por actos de escritura. El acontecimiento se liga al espaciamiento de su archivo y no tendrá lugar sin ella, sin la puesta en letras y la puesta en página. Borrar el tipo, ensordecer la percusión gráfica, volver secundario el espaciamiento, es decir, la divisibilidad de la letra, sería una vez más reappropriar el *Finnegans Wake* a un monolingüismo, al menos subordinarlo a la hegemonía de una sola lengua. Esta hegemonía es ciertamente incuestionable, pero su ley no se presenta como tal salvo en el transcurso de una guerra (*war*) por la cual el inglés trata de borrar al otro, a las cuatro lenguas, de colonizarlas, de domesticarlas, de darlas a leer desde un solo ángulo. Pero hay que leer también la resistencia a ese *commonwealth*, no solamente pronunciarse sino escribirse contra él. Contra él: y es lo que ocurre. Entre islas de lengua, a través de cada isla. Irlanda e Inglaterra no serían sino emblemas de ello. Lo que importa es la contaminación de la lengua del amo por la lengua que pretende subordinar a la propia y a la cual declaró la guerra. Se encierra entonces en un *double blind* al cual el mismo YHWH no hubiera escapado. Si no se puede cantar a la vez en alemán y en inglés, la grafía conserva el poliglotismo arriesgado de la lengua.

*He war*, la firma de Dios. La cita volviendo a poner en escena toda la memoria del mundo; en *Finnegans Wake*, podemos solamente citar —“mencionar” dirían los teóricos de los *speech acts*, más que “usar”— en “yo” que desde entonces se convierte en “él” [il], El [Lui], o en “él” [il], pronombre citado más que sujeto “real”, al cual apunta alguna referencia directa. “*He*” y no “*she*”, él que fue él al declarar la guerra. El resuena, se da a oír, se articula y se hace oír hasta el final: en oposición al “*Mummun*”, al último murmullo que cierra la secuencia, silabización maternal inarticulada que cae lo más cerca posible del “*shh*” o de la caída<sup>8</sup> después de la última vocalización, la serie de vocales expirantes, de voces sin aliento:

“*Ha he hi ho hu  
Mummun*”

Son las últimas “palabras”, es la última palabra de la secuencia. En la serie de vocales, encontramos el “*he*”, simple segundo en el continuo de un barullo general. Y si damos vuelta la hoja, después de un gran blanco está el comienzo del capítulo X (me conformo ahora con dejar leer y resonar):

“*As we there are where are we  
there from tomtit to teetootomtotalia-  
rian. Tea tea too oo.*”

UNDE ET UBI

El “*Mummun*” final, sílaba materna lo más cercana posible del final, podremos hacerla resonar, si queremos, con el “*si*” de Mrs. Bloom, de A.L.P., o de cualquier “*wee*”<sup>9</sup> girl, como ya se ha hecho notar, Eva, María, Isis, etc. La Gran-Madre<sup>10</sup> del lado del río, del tiempo y de la vida; el Padre del lado de la creación y de la caída. En el libro de William York Tindall sobre *Finnegans Wake* me encontré con esta frase en que la palabra “*hill*” juega más o menos inocentemente con el pronombre personal masculino francés “*il*”, sin mencionar, como hace un rato, la isla<sup>11</sup>.

“*As he! H.C.E.J. is the hill in Joyce's familial geography, so she is the river! ...! This 'wee' (or 'oui') girl is Eve, Mary, Isis, any woman you can think of, and a 'poule'— at once a riverpool, a whore, and a little hen.*”

“No estoy seguro de que me guste Joyce... no estoy seguro de que guste... salvo cuando se ríe... se ríe siempre... todo se juega en la diferencia entre varias tonalidades de la risa”: esto es lo que sugerí en el comienzo. La cuestión sería la siguiente: ¿por qué la risa atraviesa aquí la totalidad de la experiencia que nos lleva al *Finnegans Wake*?, evitando así dejarse reducir a alguna de las otras modalidades, aprensiones, afectos, cualquiera sea su riqueza, su heterogeneidad, su sobredeterminación? ¿Y que nos enseña esta escritura sobre la esencia de la risa si la vuelve a llevar a los límites de lo calculable y de lo incalculable, cuando la totalidad de lo calculable es engañada por una escritura acerca de la que no se puede ya decidir si calcula aún, y si lo hace más y mejor, o si trasciende el orden mismo de la economía calculable, de un incalculable o de un indecible que serían todavía homogéneos al mundo del cálculo? Una cierta calidad de la risa otorgaría algo así como el *affect* (pero falta determinar esta palabra misma) este más allá del cálculo, y de toda literatura calculable. Es quizás (quizás) esta calidad de la risa, y ninguna otra, la que resuena muy alto o muy bajo, no sé, a través de la plegaria, aquella que precede inmediatamente el “*Ha he hi ho hu, Mummun*” del final:

“*Loud, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughter low (b)!*”

Refírse en silencio de la firma, acallar la risotada y la angustia del nombre propio en la plegaria murmurada, perdonar a Dios rogándole que nos deje hacer el gesto de dar según el arte, y el arte de reír.

Hablé en el comienzo del resentimiento. Siempre posible hacia la firma de Joyce. Pero era una manera de considerar la venganza de Joyce hacia el Dios de Babel. Sin embargo, éste ya torturó a su propia firma, llevó a cabo ese tormento: resentimiento *a priori* hacia todo traductor posible. Te ordeno y te prohíbo traducirme, tocar mi nombre, dar un cuerpo de escritura a su vocalización. Y a través de este doble mandamiento él firma. La firma no viene después de la ley, es el acto de ésta escindiendo; revancha, resentimiento, repesalía, reivindicación como firma. Pero también como don y don de las lenguas. Y Dios se deja rogar, condesciende, se inclina (*Loud/low*); la plegaria y la risa absuelven tal vez el mal de firmar, el acto de guerra por el cual todo habrá comenzado. Es el arte, el arte de Joyce; el lugar otorgado para su firma hace obra. *He war*, es una contrafirma, que confirma y contradice, borra al suscribir. Dice “*nosotros*” y “*si*” para terminar en el Padre o en el Señor que habla fuerte, no hay más que *El/Lui!*, pero deja la última palabra a la mujer que en su momento habrá dicho “*nosotros*” y “*si*”. Dios refrendado, Dios que te refrenda<sup>12</sup>. Dios que te firmas en nosotros, déjanos reír, amén.



#### Notas de Derrida:

a) Cf. Michael Gorrine, “Jewish Ritual as a genre of sacred theater”, *Conservative Judaism*, New York, vol. 36, n 3, 1983.

b) No sé si se puede traducir “*laughter low*” por “sonrisa discreta” como lo hace Lavergerne. Pero, ¿cómo traducir, por ejemplo, la oposición de la primera y última palabra de la plegaria, *Loud/low*? ¿Y hay que traducir? ¿De qué criterios fiarse para decidir que aquí hay que traducir, o tratar al menos, y aquí no? Por ejemplo: ¿hay que traducir o no el “*Ha he hi ho hu*” del cual el “*he*” es también el homófono de una “verdadera” palabra de la lengua? Por otra parte, ¿la pregunta “hay que traducir” no llega demasiado tarde, siempre demasiado tarde? No es quizás objeto de una decisión deliberada. La traducción comenzó desde la primera lectura, y aun la tesis de esas dos palabras se hace presente antes de la lectura. Sólo hay escritura en la traducción. Lo que nos dice el Génesis, Babel, es también la diferencia de altura, en la voz (*Loud/low*) así como en el espacio. La elevación de la torre es interrumpida por el *He war*: “¡Vamos! ¡Descendamos! Confundamos allí sus labios, el hombre ya no comprenderá/escuchará ( ) más el labio de su prójimo”, (XI-7, 8, trad. Chouraqui).

(Fragmentos de una conferencia de J.D. publicada en un número de la revista *L'Arc* dedicado a Joyce, 1981. Traducción: Annick Loufs)

#### Notas a la traducción:

1 Juego de palabras entre “*garder*” y “*regarder*”.

2 El: “*il*”, pronombre personal sujeto.

3 El: “*lui*”, pronombre personal que generalmente cumple la función de objeto indirecto.

4 La expresión que usa Derrida en francés es “*avoir envie*” (tener ganas); la palabra “*envie*” también significa envidia.

5 Juego de palabras entre “*fu*” (fue) y “*fui*” (fuese), homónimos.

6 La palabra “*sujet*” significa tanto tema como sujeto, y ambos parecen estar en juego aquí.

7 Un “*attribut*” es tanto un atributo (característica) como una función gramatical (atributo), así como otra función, predicativo.

8 En francés, el juego de palabras no es entre “*cae*” y “*caída*” sino entre “*chui*” (shh) y “*chute*” (caída), que son homónimos.

9 La palabra inglesa “*wee*” y la palabra francesa “*oui*” (sí) son homónimas.

10 Juego de palabras entre “*Grand-Mère*” (abuela) y “*Grande-Mère*” (Gran Madre).

11 La palabra “*île*” (isla) es un homónimo del pronombre personal francés “*il*” (él).

12 Juego de palabras entre “*contresigner*” (refrendar) y “*signer*” (firmar).

La coordinación y selección de textos de este dossier estuvieron a cargo de Oscar Scopa y Guillermo Saavedra.

**Correspondencia íntima.**  
*Gustave Flaubert.* Trad. y  
prólogo de Emma Calata-  
yud. Ediciones B. Barcelo-  
na, 1988, 236 págs. Alre-  
dedor de A 4.000



Como si una vez más las señales de una vida indicaran que representan una equivocación, que en realidad todo fue diferente, la abundante correspondencia íntima de Gustave Flaubert está compuesta por las cartas enviadas a un amor que él siempre consideró subalterno. Louise Colet, poeta adventicia y consagrada, perseguidora tenaz de premios y distinciones oficiales, y también observante de convenciones bastante extendidas en su época como el patriotismo o la exaltación romántica del genio artístico, fue la amante flaubertiana y postal (las cartas fueron muchísimo más numerosas que sus encuentros) que en vano durante nueve años intentó que Gustave se mudara a París, se casara con ella, o le diera un hijo suyo. El presente volumen reproduce la correspondencia que Flaubert envió a Louise Colet hasta la primera ruptura; abarca desde agosto de 1846 hasta prácticamente marzo del '48.

"Recuerdo tu rostro cuando llevabas el gorro de noche, y las dos sortijillas de tu pelo, y cuando estabas encima de mí, suspendida sobre mí; tus ojos brillaban, tu boca temblaba, y te castañeteaban los dientes..." Hay pocos hombres que no encuentren una renovada satisfacción al recordar el placer que creyeron haber brindado. De esa exaltación de la virilidad, Flaubert parece haber sido un consumado militante, hasta el punto de simbolizar de manera recurrente su miembro con piezas de artillería y sus eyaculaciones con disparos. Por supuesto, entendió que no correspondía participar a Louise de tan obvias metafóricas —las que con orgullo varonil prodigaba a sus amigos—, aunque también tuvo que limitar evocaciones amoratorias como la citada: el pudor de Louise se erizaba ante la más tibia descripción realista; tanto que se mantiene la sospecha de que esa prevención transmitida a sus herederos haya expurgado párrafos o cartas completas.

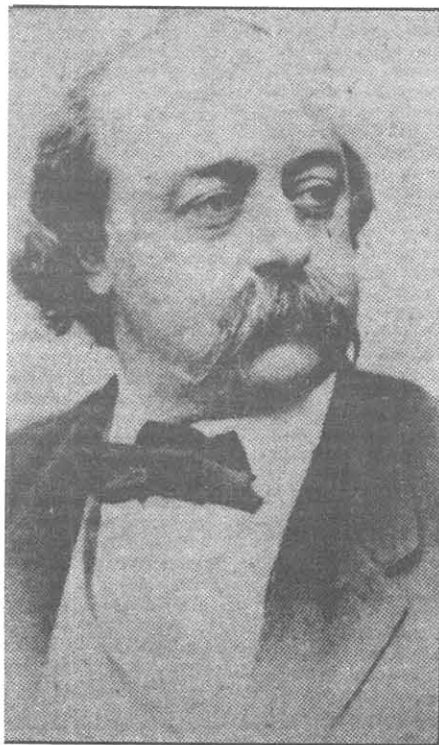
Louise y Gustave coincidieron en muy poco, excepto quizá en que se intercambiaron un amor plagado de disensos tanto políticos como literarios. Hoy estamos mejor preparados para atender el desánimo y pesimismo probreiales de Flaubert, pero hace un siglo y medio —un siglo y medio!— difícilmente alguien como la *Musa* —así, e incluso *Safo*, era llamada Louise Colet por sus numerosos admiradores— pudiera leer pacíficamente el rotundo desinterés por las convenciones que proclamaba un anónimo escritor de provincias de sólo 26 años. Sin embargo, por la correspondencia de Gustave —sólo una carta de Louise integra el volumen— el punto de mayor desasosiego para ella parece haber sido precisamente el laxo desinterés de su amante hacia las convenciones, Flaubert no se oponía a ellas, las ignoraba, simplemente prefería desobedecerlas sin beligerancia alguna.

Así como Emma Bovary es más convencional cuanto más desafía a las convenciones, y Frederic Moreau lo es cuanto más las obedece, Gustave creyó que su secreto radicaba en la pasividad, en la ausencia de desafío. Incluso aquella declaración durante el proceso judicial, que la modernidad vería como una bandera de rebeldía y como un gesto de audacia civil, "Madame Bovary soy yo", quizá no haya sido otra cosa que un intento por evitar las dificultades procesales que sobrevendrían de reconocer que había existido una familia *real* utilizada por el autor como modelo.

Si aún no dejamos de convivir con la función precautoria del conocido lema "Toda semejanza con personajes de la realidad es pura coincidencia" —y lo escribe una persona como yo, que ¡ay!, en años recientes fue utilizada como personaje novelesco—, es porque todavía nos resulta natural la manera como Flaubert recopilaba información para componer sus textos. Louise Colet le detallaba a Gustave historias peculiares o sucesos escandalosos de París que pudieran tener alguna utilidad literaria; no conocemos las versiones de Colet, pero sí algunos de los comentarios de su amante. Ansioso todo el tiempo por obtener más detalles, o bien descartados después de largas reflexiones, Flaubert respiraba esas historias del mismo modo como su fetichismo amoroso se prodigaba escondiendo de la mirada materna las zapatillas, un mechón de cabellos y un retrato de Louise. Una modulación estética de ese fetichismo lo haría encargar cinturones turcos, ubicar sobre su escritorio un loro embalsamado para escribir *Un corazón simple* o intentar infructuosamente contrabandear una momia egipcia durante el viaje que habría de hacer al Medio Oriente.

Sin embargo, si esta figura fronteriza entre el recopilador realista y el coleccionista burgués ya nos parece un tanto trajinada, Flaubert encarna también una facultad aparentemente ajena al campo de la literatura pero en cierto modo implicada en su práctica: el aburrimiento. Escribir es aburrido, se quejará casi semanalmente a Louise cuando trabaje en *Madame Bovary* —durante una etapa de sus relaciones no recopiladas en este libro—; mucho antes, cuando todavía no había pasado un mes desde el primer encuentro, le confiesa "El problema no está en buscar la felicidad sino en evitar el aburrimiento". Flaubert sacó sus libros de ese aburrimiento cotidiano que es la manifestación de la fatiga; su correspondencia íntima, de las ensoñaciones de un amor poco fatigado.

Rita Fonseca



**Lady Sings the Blues.**  
*Billie Holiday.* Tusquets.  
Barcelona, 1988, 225 págs.  
Alrededor de A 8.700



Marlene canta con esa profesionalidad orgullosa y aturdida de una puta retirada que aún confía en exhibir la eficacia de sus devaneos, entre veniales y eróticos. Sarah, más agnóstica, desconfía de la ligereza del aire, se goza en transformarlo, mediante los infinitos laberintos que inventa en sus modulaciones, en una masa densa, envolvente, conmovedoramente crepuscular. Ella prefiere una seducción a distancia, devota del scat imita esa sonoridad filosófica de la palabra, trayendo desde su garganta un sonido cortante, a la vez amable y atemorizador.

Billie, inventora de una mitología amorosa, pulsa una cuerda diferente: una voz que argumenta y se desliza como un instrumento musical prodigioso, agudo y levemente desdénso, que no oculta su origen de mujer. Escucharla es, compañera del estremecimiento, una percepción que no encuentra palabras para decirse, la sensación que una canción con un paladeo que ella inicia y nuestro cuerpo continúa. Nos convoca, no podemos sino escucharla, con el gesto, entre vencido y deseoso, de la devoción absoluta. Billie usaba toda su corporeidad al cantar y sus melodías nos acercan el rastro de cada centímetro de su piel (no sé, apenas adivino que es éste el misterio de la fascinación de Lady Day, pero me es aun más placentero oírla imaginando que es así).

En sus memorias, cuenta algo que se decía de ella: que no había quien cantase así el hambre y el amor, dos reclamos que no admiten ni esperas ni dilaciones. Billie tiene la magia de cantar una urgencia como si fuese un éxtasis pues posee una clave intransferible de mujer: el temor y el deseo.

Su libro de memorias —que parece más dictado que escrito— tiene una tonalidad diferente, menos arrolladora; participa de esa manera yanqui de hablar, reticente, como escupiendo de costado, con violencia y al mismo tiempo, casi desaprensivamente. Las peripecias de una vida ocurren bajo el signo de la perspectiva del *outsider*: la lógica del azar. Un destino de bailarina que se troca en una carrera de cantante; no hay una progresión hasta el éxito sino un deambular, al ritmo de la memoria, entre bandas y músicos célebres, los fatales destinos de la negritud y las persecuciones en torno a la droga.

Si leer puede resultar, a veces, el ejercicio conjetural y algebraico de reconstruir los tramos de un interrogante, *Lady Sings the Blues* es un rompecabezas en el que se puede intuir, ya que no armar la respuesta a esa pregunta que se hacía Leroi Jones: ¿qué vio Billie Holiday para tener esa manera de cantar? En el recorrido de la pregunta, vuelve a dibujarse el cuerpo omnipresente de Billie, la blanca contradicción dibujada entre la infaltable flor amarrada al pelo y la oscuridad de la piel, de los vestidos, de la melancolía irresistible que destila una voz que no puede ocultar los estigmas de algo que se está quebrando.

Poco han entendido los editores de esto. La tapa, una grisácea combinatoria de ojos lánguidos y una yilé en el lugar de la boca, delata a quien lee pero no puede escuchar. La falta de fotos y una discografía incompleta hacen sentir ausencias, justo de quien nos hace pesar tanto cuerpo en tanta voz.

Marcos Mayer

## RECIENVENIDOS



El libro rojo de Tito. *Compilación y reportaje de Estela Figueroa.* Univ. Nac. del Litoral-Fundación Banco BICA. Santa Fe, 1989, 196 págs. En la ciudad de Santa Fe, Tito Muf-

regue es un personaje típico y querido. Su ambigua locura, su distraída agudeza, su inteligencia elemental y su desfachatez sin reservas parecen haber convertido a Tito en la encarnación emblemática de esa institución presente a lo largo y lo ancho del país: el Fronterizo del pueblo. Este libro incluye un esbozo biográfico de Tito, un reportaje, la recopilación de sus graffitis, y diversos textos y comunicados que fue elaborando a lo largo de su vida trajinada.

Isadora. *Fredrika Blair.* Javier Vergara. Buenos Aires, 1989, 424 págs. Veinte años de investigación necesitó Fredrika Blair para concluir esta documentada y aparentemente definitiva biografía de la enigmática Isadora. Fotografías poco difundidas de la Duncan y una copiosa bibliografía garantizan la seriedad de la empresa biográfica de Blair. Una pormenorizada cronología descubre los múltiples velos de una mujer multifacética.

### La verdurita

Más allá de Nordheim el terreno es ya montañoso, y aquí y allá resaltan hermosas colinas. En el camino encontré, principalmente, buhoneros que iban a la feria de Brunswick; también un tropel de mujeres, cada una de las cuales llevaba a la espalda un recipiente grande, casi alto como una casa, recubierto con tela blanca. Dentro estaban toda clase de pájaros cantores atra-

pados, que continuamente piban y gorjeaban, mientras que sus portadoras brincaban y charlaban alegremente. Me pareció muy extravagante que un pájaro así llevase los otros al mercado.

De: *Reisebilder-Cuadros de viaje* (Viaje por el Harz). H. Heine. Ediciones R.D.P. Madrid, 1936, págs. 22.



## Manipulación de la información televisiva. Lorenzo Vilches. Paidós. Barcelona, 1989, 418 págs. Alrededor de A 14.000

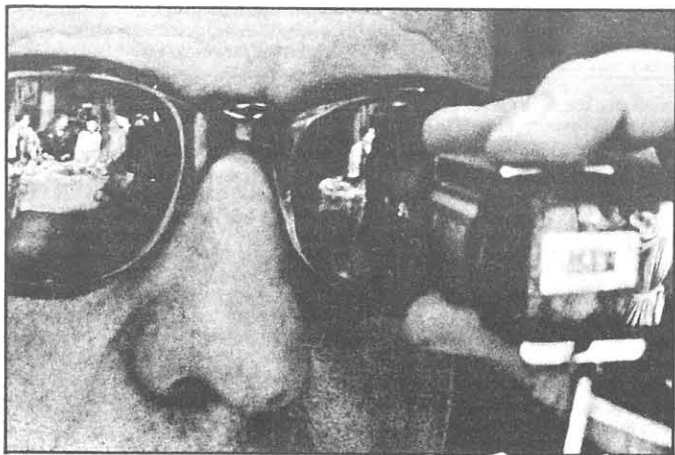
Podría acaso resultar extraño que al término de tantos debates y polémicas alguien osara revisar la cuestión de la manipulación en tanto premisa metodológica para la investigación en medios de comunicación de masas, específicamente para la televisión. Se trata, según el semiólogo chileno Lorenzo Vilches, de desprender el tono teológico que conserva el concepto manipulador con la finalidad de ser entendido luego como una operación textual inevitable de todo acto comunicativo. De algún modo, la propuesta que recorre *Manipulación de la información televisiva* se traduce en el estudio detallado de las estructuras informativas televisivas a partir de lo que podría considerarse una "puesta al día" provista por el paradigma semiótico post greimasiano.

¿Cómo dar cuenta del texto televisivo, de su complejidad, de los tipos diferentes de signos que lo componen, de las estrategias discursivas que a partir de él entran en juego? Es aquí donde el libro de Vilches cumple cuidadosamente su cometido. El trazado de una suerte de geografía televisiva permite al autor reconstruir los estudios sobre los noticieros mediante la articulación de diferentes rangos de espacios en lo que llama "pantáquina", ámbito de entrecruzamiento problemáticos entre sonidos, voces, efectos visuales, territorio oculto de la edición. Esta búsqueda desarrollada por el autor encuentra su eje fundamental en la cuestión de la temporalidad televisiva. Frente a la trillada "simultaneidad" atribuida a la TV, Vilches opone la noción de "temporalidad producida", virtud manipuladora del producto informativo y sus espectadores.

Uno de los aspectos más sugerentes del trabajo de Vilches es su análisis del paroxismo massmediático logrado por las emisiones en directo de la muerte ante las cámaras de TV. A partir de dos films, *La naranja mecánica*, de Kubrick y *La muerte en directo*, de Tavernier, y hasta arribar a las polémicas suscitadas en Francia e Italia ante este tipo de programas, el ensayo deja ver la posibilidad de una estética de la imagen en directo. Próxima a los objetos de Vilches, nuestra televisión patria ha dado sobradas muestras de la intervención que altera los previsible (v.g. Romay, levantamientos militares, saqueos, etc.), sin embargo, a contrapelo de Europa, es aquí vigoroso el dispositivo vigilante dado por la edición de los materiales previa a su emisión.

Tanto en el estudio de la retórica de presentación de noticias, como en la investigación sobre las estrategias comunicativas reconocidas en locutores y periodistas en función del peso de estos actores en el devenir televisivo cotidiano, el libro de Vilches guarda para sí el mérito de trabajar su intento de actualización teórica desde el trabajo documentado sobre fenómenos empíricos recientes. Este intento de arribar a una nueva síntesis para la investigación televisiva da por tierra con una larga lista de lugares comunes. Al mismo tiempo, evita ubicarse en la liviandad de la apología despojada de crítica y de consideraciones ideológicas. Al respecto, el artículo "Estado, televisión y familia", incluido en el volumen, reintroduce en el tapete semiológico los temas de la formación de la opinión pública y del consenso. Aquí lejos, la noción ofrecida por Vilches acerca de la televisión como "imagen del poder" lleva implícitos ecos innumerables: ¿cómo se construye esa imagen? El pequeño tratado sobre la manipulación que pierde sus garras ofrece los principios rituales de una respuesta posible.

Pablo Avelluto



## Caloi, Clemente y el psicoanálisis. Caloi. Puntosur. Buenos Aires, 1989. Alrededor de A 1.900

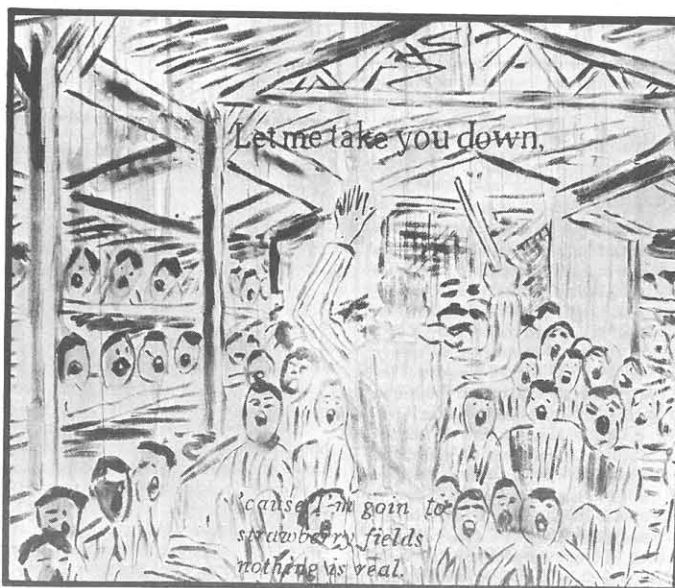
Tanto Clemente reiterado al infinito debiera al menos evitar la proyección de su sombra nefasta sobre los trabajos "solistas" de su autor. De algún modo, esta afirmación algo temeraria sobre el pajarito populista, se sustenta en la selección ofrecida por Caloi, Clemente y el psicoanálisis, reedición con algunos agregados de un libro publicado tiempo atrás por otra editorial.

Las tres secciones que componen el libro corresponden, en principio, a las adquisiciones de Clemente acerca de la personalidad, publicadas en la contratapa del diario *Clarín* durante el año 1975, donde aún puede encontrarse el contrapeso bastante luminoso del personaje Bartolo, por aquel entonces, coprotagonista de la tira. Hacia 1977, se ubica la otra sección mono-

polizada por Clemente, donde se trata de hacer humor desde las figuras harto estereotipadas del "psicoanalista-de-barba-y-anteojos", y del paciente porfiado recostado en el obvio diván. Este humor se construye indefectiblemente desde los cruces paródicos entre los discursos "complejos" (del intelectual psicoanalista) y el carácter "simple" de la reflexión del personaje central.

Si bien pueden colocarse numerosos reparos a los intentos de crítica ideológica que se asientan sobre los contenidos de las historietas, resulta perfecta en estos ejemplos la asimilación realizada con los años entre la lectura humorística y satírica de la realidad provista por Clemente y la agenda desarrollada por su soporte periodístico. En este sentido, Clemente establece las mismas prioridades que se atribuyen básicamente al criterio de "portefundia" arrastrado por la tira: el fútbol, las minas, el sentido común, el nacionalismo, etc.

Caloi, Clemente y el psicoanálisis se



Kuitica. Julia Lublin Ediciones. Buenos Aires, 1989, 137 págs.

Considerado uno de los paradigmas de la pintura de los ochenta en la Argentina, Guillermo Kuitica consiguió a los 28 años que sus cuadros neoexpresionistas —cuya filiación, al decir de su exégeta Fabián Lebenglik, autor de los textos del volumen, "se dispersa no sólo hacia la literatura, sino también hacia la música, el cine, etc. (Brecht, Beatles, Peter Weir...)"—, se coticen internacionalmente.

De una precocidad notable, Kuitica expuso por primera vez a los trece años en Buenos Aires, y a los 24 concretó una muestra internacional en Bélgica. Ahora, pocos dudan de su talento y su capacidad artística, virtudes que él desdén casi tanto como los esfuerzos de los críticos por encasillarlo en alguna de las variantes de las corrientes posmodernas (transvanguardia, pintura salvaje, etc.). Sin embargo, su anclaje en algunos de los aspectos más actuales de las artes visuales se torna evidente en la fragmentación y minimización de personajes y objetos, y en la ya comentada conexión con áreas no pictóricas, especialmente el teatro.

Esta obra permite una visión totalizadora del arte kuitiano, y hace aprehensible su coherencia, más allá de la parcialidad individual de sus cuadros. Como señala Lebenglik, "muestra el nacimiento, el desarrollo, y las variaciones que sufre el espacio en la obra del pintor". Escenas dramáticas, ambiguas, se metamorfosean en interiores teatrales, alegorías recurrentes, obsesivas (cochecitos, micrófonos, camas, sillas, fogatas), y hacia el final del itinerario bibliográfico, se convierten en plantas de departamentos, mapas de ciudades, vistas aéreas.

En estas páginas, los textos que el pintor incorpora a la tela cobran otro significado, al limitar el encuadre del libro el impacto visual pictórico, que queda así redimensionado. "Ante las conocidas imágenes me preguntaba si los hombres añoraban las épocas pasadas como yo en esta mañana de estío añoraba, como por haberlos conocido ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre", dice un cuadro azul. "Cuando un sueño muere corre mucha sangre", dice otro, escrito sobre una figura yacente con letra cursiva y goyesca.

Este volumen pone a la galerista Julia Lublin a la vanguardia en un rubro descuidado hoy en la Argentina, y se trata sólo del puntapié inicial de un proyecto que incluye a Alfredo Hlito como el próximo artista de la serie. Las fotografías de Alejandro Cherniavsky, la nota biográfica y la selección bibliográfica, complementan esta aproximación a Kuitica, quien contará a su vez con un eficaz respaldo adicional a su creciente prestigio fuera del país.

Diego Lagache

completa con dibujos sobre otros psicoanalistas y pacientes, muchos de los cuales se emparentan con el importante movimiento gráfico surgido en los setenta al abrigo de proyectos tales como *Satiricón* y *Hortensia*. Allí, con mayor libertad expresiva y menos atado a los límites férreos impuestos por la tira diaria, Caloi trabaja los espacios del humor negro, la crítica social, el *non-sense*, desde una línea próxima a ciertos dibujantes de la generación anterior como Quino o Miguel Brascó. Haciendo uso de una gama de recursos técnicos y estéticos sumamente amplia, Caloi parece mostrar de este modo mayor ironía y talento al abandonar su criatura privilegiada.

P. A.



## Medios & Comunicación N° 19. Mayo-Junio de 1989. A 200

El número que estrena la "nueva época" de *Medios & Comunicación* intenta recuperar una reflexión teórica y crítica frente a los mass-media que fuera polémica durante los años de la dictadura militar. Con una agenda por demás heterogénea, esta entrega dispone sus textos a partir de diversos enfoques sobre la industria cultural argentina como vértice de la publicación. Desde el *Monitor Argentino* al estudio sobre la campaña electoral, pasando por el loco Chávez, Julio Ramos, Alberto Olmedo y Héctor Larrea componen algunas de las páginas del menú.

Firman los artículos de este número 19 José Luis Fernández, Eduardo Cura, Luis Durán, Angel Fareta, Oscar Landi, Gustavo Buchbinder y Oscar Steinberg, entre otros. Como en aquel entonces, dirige el tabloide Raúl N. Barreiros.

## EL BUSCON



Bruñido por el tedio, calzado en un temperamento hostil hacia los traficantes bíblicos, entra el buscón en la librería De las luces, Avenida de Mayo 615. Desparejas, las ofertas no le hacen temblar en demasía: por 150 australes, tres por 400, puede llevarse **Momento en un café** y otros poemas de Manuel Bandeira (Plus Ultra), **Celebrar a la mujer como una pascua** de Tununa Mercado (Jorge Alvarez) o **De ahora en adelante** de Bernardo Kordon (Sudestada); en 200 duros —tres por 500— se valían textos de Bonomini, Murena, Spark, Julio Ortega y, vaya título doliente, **Con la patria adentro** de G. García Saraví. La colección del CEAL "Pintores argentinos del Siglo XX", a 400 australes cada ejemplar, complementa, junto a otras fasciculaciones, tamaños oferencias.

Aldeana pero innominada, la librería sita en el 637 de la gran avenida, ofrece textos variopintos (H. James, Defoe, Horacio, Petrarca y otros) de Bruguera que oscilan entre 300 y 900 australes. Austeros pero valiosos, los librillos de la serie "Maravillas del Arte" (Viscontea) se expanden a 900 australes cada uno.

Vuelto a Corrientes, comprueba Don Pablos la persistencia de algunas gangas en Libertador: por 250 australes, puede hacerse de **El juego de la oca** de Edoardo Sanguineti; por 350, las **Prosas de Girri**, **La calle sin retorno** y **La fuga** de David Goodis, **Partitas** de Leónidas Lamborghini y otros más van engordando sus ávidas alforjas. Saliente, ve el buscón, en la mesa primera, El derecho a la rebelión de John Locke y otros títulos de Editorial La Bastilla que se expanden a 600 australes, o tres por 1600.

La caída de la tarde sorprende al oteador funambulesco en Expolibro, Corrientes 1360, donde perviven aún variaciones escasas sobre el fondo editorial de Sudamericana. Títulos de Westlake, Baldwin, Jong, Farrell, Galveston y otros recogidos en la colección "Vértice" se ofrecen a 480 australes, ó 1200 la terna. Una mesa más módica pero tanto mejor, propone **El arte de la palabra** de Enrique Lihn, **Brillos** de Luis Guzmán y el **Homenaje a W. C. Williams** de Alberto Girri, entre otras menudencias.

Bástale a Don Pablos cruzarse de vereda para tropezarse con la novísima y prosaicamente nominada **El rebusque**, al 1375 de la arteria correntina. Allí, en las mismas fauces del local, se ofrecen **Mundo animal** de Antonio Di Benedetto (Compañía Fabril Editora), las **Cartas de amor a Lili Brik** de Maiacovski (De la Flor) y los hermosos volúmenes de Ediciones Librerías Fausto (Conrad, Pratolini, Lord Dunsany, Le Fanu y otros) entre 590 y 790 australes. Entre fascículos de la nueva serie de "Capítulo" (250 australes cada uno) y la "Pinacoteca de los genios" (890 australes el ejemplar), atisba el buscador una mesa con títulos de Tanizaki, Pasolini, Sarduy y otras glorias, a 990 cada uno. Ni tanto ni tan bueno, murmura reticente mesándose la barba mal cortada.

Promiscuos, casi invisibles, algunos títulos de la hispánica Península se anuncian en el fondo, obligando a Don Pablos a la ardua conversión cambiaria. Abrumado de duendes pitagóricos y fenicios, ceja el buscón y sale, con su apetito, a la llanura.

## LA MESA DE LUZ

Notorios y notables confiesan qué han leído

## Hoy: Tamara Kamenszain



Foto: Ernesto Montevideo

Hace años que Trilce no para en mi biblioteca. Acostado, ocupa un lugar vitalicio sobre mi mesa de luz. Pero, invirtiendo esa *dispositivo* doméstica, también se podría alojar la mesa de luz adentro de Trilce. Es que además de libro, el invento vallejo es, sobre todo, una verdadera fábrica de libros. Y la "mesa de luz" como figura retórica —catacrésis— bien podría haberse escapado de esa usina. Término que nace cuando la lengua, carente del propio, recurre a uno figurado, la figura "mesa de luz" produce familiaridad y extrañeza. Parece estar desde siempre y sin embargo tuvo que ser inventada alguna vez. Así nos sentimos con la lectura de Trilce. Es el libro casero que destella bajo la luz de nuestro mueble más próximo, pero que cada vez que lo leemos desflora su gramática en una disposición nueva, oscura, extraña, imposible (¿puede una mesa ser "de luz"?).

### Más o menos

Suma y resta traspasan la superficie de Trilce como operatorias de un cálculo poético imposible. Se realizan en forma simultánea y tienen como fin generar algo nuevo que es nada: "los nuevos Menos". Vallejo fabricó 77 cristales que salieron del horno en números romanos ("Este cristal aguarda ser sorbido en bruto por boca venidera/ (...) es pan no venido todavía/ Hierre cuando lo fuerzan/ y ya no tiene cariños animales/ Mas si se le apasiona se melaría/ y tomaría la horma de los sustantivos/ que se adjetivan de brindarse"). Lo que necesita ser digerido para terminar de ser, ya desbordaba desde antes, era "en bruto" (¿en romano?). Su animalidad como potencia que resta, su entrada en horma como restricción que suma. Es un material que se deja comer como pan pero puede herir como vidrio. El que se acerque a Trilce queriendo multiplicar ganancia de lectura, tendrá que perder, en la división del trabajo, sus pretensiones de identidad. Caso contrario, Vallejo le sugiere: "Este cristal ha pasado de animal/ y márchese ahora a formar las izquierdas/ los nuevos Menos/ déjenlo solo no más". No más que solo ni menos que acompañado: así imaginamos a ese autor disuelto en la composición de Trilce. Un "nuevo impar potente de orfandad" se desdobra para avanzar siempre en retroceso. Escribir al filo de toda armonía, separando, disparando, borrándose de ser (par). Vallejo es el huérano que todo lo tiene: madre, comida, familia, infancia. Tanto despojamiento desborda todo, hasta la puntuación del detalle, hasta la proliferación memoriosa.

### El yo, la comida, la madre y la v dentilabial

"Yo soy Vallejo pero no existo como Vallejo" dice Enrique Pezzoni de ese Vallejo que en sus versos dice: "Vallejo dice hoy la muerte está soldando cada lindero a

cada hebra de cabello perdido". Otra vez suma y resta operan simultáneas: la mano que firma es la manga que borra, "digo yo porque creo que no se trata de mí" (Pezzon). Y ahí justamente, por las grietas de esa fragmentación, florece con increíble potencia la biografía, el árbol genealógico. Ese interrogante que era la figura "mesa de luz", cercana y extraña a la vez, es en Vallejo la madre retórica. Sólo un lírico como él puede pasearse por adentro del cuerpo de su madre muerta, sólo el milagro de la lírica hace que alguien escriba del cuerpo para adentro.

¿Quién es ese yo que se come los bizcochos de la infancia pero ahora hechos con la harina de los huesos de la madre? ("Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre"). Esa harina de la infancia no se acumula para el verso en un proceso mecánico de vocación. Pasa, liviana, por el tamiz de un sujeto que saborea en los gustos de infancia la cocción de la muerte adulta. Estallado, el yo que habla aparece en todas partes a la vez, intercambia personas gramaticales sin afectación porque; completamente atado a la lírica, todo lo que nombra entra en su biografía. En Trilce, a Vallejo todo le pasó, todo le pertenece. Incluso los neologismos y los errores gramaticales deliberados. Si alguien dice, por ejemplo, "vusco volver de golpe el golpe", es porque de golpe, como en un destello espejeante, se ve en la v. "Sus dos hojas anchas, su válvula/ que se abre en suculenta recepción/ de multiplicando a multiplicador/ su condición excelente para el placer/ todo avía verdad". Ninguna mentira, ningún error, ninguna arbitrariedad. Todo está bien escrito, con "la v dentilabial que vela en él". Es decir, con esa firma que en Vallejo va con v corta. Es una suculenta verdad biográfica que se arma "arrastrando una trenza por cada letra del

abecedario". Letras, números, fechas, datos: todo pertenece a la perpetua agenda vallejoana. ("Junio, eres nuestro. Junio y en tus hombros/ me paro a carcajear, secando mis metros y mis bolsillos/ en tus 21 años de estación"). Es así como el poeta fue dejando pistas falsas para aquellos atareados críticos que buscaban cotejar (v)ida y obra. Y es llamativa la proliferación de crítica biográfica alrededor de Trilce. Tal vez con la ilusión de imprimir una clave a tanta extrañeza retórica, la pesquisa se obstinó, por ejemplo, en encontrar correlatos fechados a lo que en la telaraña narrativa de Trilce puede considerarse una fecha (¿21 de junio?). Pero nada encontró. Porque nada de lo escrito en ese libro quedó afuera de la vida de Vallejo. Preso, internado, enclaustrado, el poeta preservó todo en las entrañas de su legítima madre retórica.

### Encerrado con triple (Trilce) llave

De la vida fuera de la obra su biografía nos cuentan que parte de esa obra fue escrita fuera de la vida: en la cárcel. En todo caso, Trilce es un libro fugado de esas "cuatro paredes albitantes que dan al mismo número". Otro sorprendente dato biográfico nos lo confirma: Trilce encontró su primera edición en la prensa de la penitenciaría de Lima. Así, paradójicamente, en letra impresa y disfrazado de libro, Vallejo salió a luz, se fugó de la cárcel. Pero esa fuga se programó sistemáticamente. Habría que pasar por un túnel que, de multiplicando a multiplicador, destelló su luz de salida en el LXXVII, último poema de Trilce y número impar. Cifra de una cadena perpetua, estos setenta y siete eslabones son la condena del sujeto, el trabajo forzado de estar sujeto a Vallejo. Paradójicamente, ese trabajo libera a Vallejo de la cárcel real. Una realidad que transcurre entre cuatro paredes, en la "seguridad dupla de la armonía", allí donde el referente se coagula. De esa zona de máxima peligrosidad, el poeta se libera arañando la retórica. Es por eso que los poemas de Trilce no podrían tener título. Es más: en este descifradero de números romanos ni siquiera puede hablarse de poemas. El único título para la condena se llama Trilce. Dejando de lado las connotaciones metafísicas que rápidamente infirió —trinidad, etc.— el crítico español Juan Larrea hizo un buen ejercicio inconsciente con esta palabra-valija. Caminó la asociación que de doble a triple cruza y engancha dulce con trilce. Seguimos asociando. "Tierna dulcera de amor", dice el que nombra a la madre. El cristal se "melaría" para tomar "la horma de los sustantivos", predice el trabajador en su fábrica. Hay sí una trinidad, y no es tan metafísica. Triplíca a César Vallejo, hijo y padre maternal. El, en un acto mélico —dulce para la raíz latina, lírico para la griega— nos sustantiva un adjetivo imposible y transparente. Ese cristal que nos tragamos completo porque se llama TRILCE.



"Estoy endureciendo mi corazón. Estoy caminando alrededor de mi corazón y construyendo defensas. Pienso no dejar una abertura, ni siquiera para que crezca una plantita de violetas. Dame un corazón duro, señor, señor endurece mi corazón", anota Katherine Mansfield.

Una mujer escribe su diario trabajando su propia muerte. Extraño pacto con el lector que sigue la secuencia del día por día y lee en el blanco final un desenlace que conocía pero que, como en los cuentos de hadas, se espera para goce (perverso) de la memoria. Crónica cotidiana de un yo que siempre es distinto y permanece siendo el mismo, escribir un diario a menudo es el destino de quien no se siente vivir.

Por eso es un género favorito entre los suicidas, ya sea de los que se han dado fin en nombre de una ética de la vida como de aquellos a quienes la enfermedad, adelantándose a sus fines, convierte una muerte natural en una preparada.

Si la historia se erige en la disolución de los instantes, en nombre de una novela del pasado donde estos sólo entrarían de haber sido engarzados, cristalizados en un sentido, el instante es el objeto de caza de Katherine Mansfield. La reflexión sobre la necesidad de armonía entre una fuente de melocotones y una alfombra, el hecho de creer haber visto en una clínica a un hombre que llevaba sobre el pecho una cruz de hojas, pensar en Colette, retratar a Marie y el coliflor, proponen la ficción de un presente que no sólo es pasado en el momento de la lectura sino también en aquél donde la autora, sentada frente al *secrétaire*, ha decidido sin mentir pero tampoco eludiendo el artificio, una combinación dentro de la *poética del día* capaz de crear un efecto de verdad y de resurrección. Es el *instante-ya* de Clarice Lispector, los *momentos perfectos* de Virginia Woolf, ilusionados en otros géneros que el diario no cesa de expropiar. (En el Katherine Mansfield conviven cartas imaginarias a Samuel Butler, párrafos del diario de una tal Dorothy

## LA MUJER PUBLICA

### Una columna de María Moreno

#### Querido diario, hasta que la muerte nos separe

Wordsworth, notas sobre el teatro de William Shakespeare. Escribir para que la palabra sea lo real en lugar de una apropiación.

Pero ¿por qué intentar atrapar el átomo de un instante? Quizá porque allí las mujeres sueñan sensibilidad y extrañeza y no una reserva del relato (¿masculino?)

Morir joven es darle al diario un sujeto aún no inclinado del lado de su propia disolución; es también, como el arte, burlar a la naturaleza y a sus laboriosas leyes cronológicas y de sucesión. La pintora María Bashkirtseff quiso que el arte —la pintura de un jarrón azul junto a dos naranjas, un hombre de pie, pamplinas— tuviera su diario.

Desde la primera página, desea morir. "A los veinte años seré famosa o moriré". Murió y fue famosa como autora del *Diario de María Bashkirtseff*.

Ana Frank escribe sabiendo que será la prueba del pueblo judío. Escribe en cierto modo como si *descreciera*, cuando imagina el futuro es infantil (sueño del prado al aire libre, el amor, codicia de los libros). Cuando relata su presente, hace la crónica política, enjuicia la educación y los vínculos de las personas desde un liberalismo humanista que aspira, si no a la santidad cristiana, a la del conocimiento. Sabe que no habrá ni obra ni autobiografía, pero debe dosificarlas en la pactada cotidianidad del diario. En esos años que pasa en el anexo, vida y obra se fusionan como si ella ya estuviera muerta, como si escribiera desde Berguen Belsen.

Cuerpos cerrados o en el encierro de un



Virginia Woolf

cuerpo, puede leerse en los diarios de Virginia Woolf, Katherine Mansfield, María Bashkirtseff y Ana Frank toda una fenomenología del dolor que a menudo se escucha aun en lo que callan o, como la musa, dicen a medias... A condición de no hacer una lectura realista. "Se escribe desde el dolor pero no en el instante del dolor

y aquello que se escribe es otra cosa que el dolor mismo".

El sufrimiento *es* Clarice Lispector, pero decirlo desencarna del vivirlo sin por eso deshacerse de él, ya que el sufrimiento no tiene sintaxis y sólo alcanza una retórica en el otro, el crítico, muy a menudo en conspiración con el cuerpo médico.

Se puede decir que las mujeres —las que no han elegido desarrollar estrategias miméticas para entrar en la tasa patriarcal o ser entronizadas a título de excepción— entran en la cultura a través de una violencia necesariamente vuelta contra ellas mismas, violencia creada por un lugar de ajénidad o, lo que es igual, un lugar soldado, por su condición de odiadas, lo que es igual, idealizadas, enemigas y deudoras; violencia que no necesariamente anestesia las posiciones de vanguardia o transgresoras del sistema dominante de esa misma cultura.

Para ellas y para ciertos hombres, como Antonin Artaud, el lenguaje, su cerrada matriz, es ocasión de sufrir y el hecho de no separar la angustia de la zozobra intelectual constituye el más agudo de los sufrimientos físicos.

Una posición diferente, por ejemplo, existe en el diario de Gide, donde el autor se adelanta a la pesquisa de los biógrafos e interpreta y ficcionaliza los señuelos para relación entre vida y obra que no escape de la obra misma y de la propiedad de su autor.

En cambio, Amiel parece escribir su diario *del lado de ellas*, no todas claro, ya que Simone de Beauvoir o Marguerite Duras escriben los suyos como ayudamemoria de obras futuras.

Este sufrimiento de las mujeres tiene tanto de herencia romántica como de combatividad política, de lucha contra el contrato cultural como contra sí mismas, de inteligencia enajenada y de dolor físico.

Una mujer escribe trabajando su propia muerte pero esta afirmación sólo puede hacerse desde una posición estética.

## O P I N I O N E S

### La historia ausente

Es posible que las biografías sólo sueñen con completar al Hombre. Pesimista de lo humano, Sigmund Freud fue escrupuloso cuando ilustró que el olvido de la biografía es la condición de una historia. "Leer para olvidar" —decía César Aira en sus clases sobre Copi—, mientras diseñaba un sencillo sistema de promoción universitaria que *aplazara* al alumno hasta que lo hubiera olvidado todo. Pero, como basta un vestido rosa para armar la pampa —basta su tamaño, su color, en realidad—, basta cualquier cosa para convocar la puntualidad del Block Maravilloso.

En el comentario que escribe Luis Chitarroni para Babel N° 9 se lee: "El prólogo (de Aira a la obra de Lamborghini) trabaja lo *controvertido* de un modo tan absorto y elegante que a menudo parece ilustrar una historia ausente". El tiro por elevación no deja escapar el impacto de *eso* controvertido y ausente. La opinión de Sergio Chejfec (Babel N° 10) expone, en su confusión, uno de los puntos de esta controversia: la ahora afamada performatividad de Osvaldo Lamborghini no puede desvincularse de ese rasgo, más de *actual* que de histórico, que caracteriza su obra. Puntual, automático, mecánico, O. L. no parodiaba: subrayaba, siempre subrayaba. Todo era —bien entendido— pura ocasión, pura oportunidad. Que sus subrayados fueran magistrales, "¡Tan de Sullo!", lo tornaba repetible, nunca legible, cuestión que vuelve estéril la pregunta de Alan Pauls (Babel N° 10): "¿Qué lectores habrá para estos

textos...?". Porque el ropaje nuevo no puede soslayar otra pregunta que anula la anterior: ¿Qué lectores hubo para O.L.? (César Aira, por ejemplo, lo *copió* mientras lo iba olvidando). Los menos afortunados, seguimos repitiéndolo: "en tanto poeta ¡Zas!, cuentista". Esto, sólo para decir que nunca hubo un lazo social que uniera a los lectores de Lamborghini, en el confortable sentido de cualquier reconocimiento institucional. En cuanto a la imaginación sobre los lectores subrepticios, hay poco por decir; estamos *otra vez* en terreno misterioso aunque insistamos en que no se trata de un secreto profesional (ver Chitarroni, Babel N° 9). El gesto que Chejfec solidariza con el diario íntimo y otras manías supone, en cambio, toda una teoría del eficientismo y el optimismo comunicativo que intenta hacer de la falta de secreto profesional una actividad clandestina. Y otra vez: lo público y lo privado, nítidos para los modernos, oscuros para Osvaldo Lamborghini. De otro modo sería imposible pensar que aquel aforismo —otra musiquita— "Primero publicar, después escribir" sea simplificado hasta el punto de reemplazarlo por "Comunicar antes de enunciar". Un impacto acolchado por tecnicismos siempre dudosos. Así, cualquier ademán resulta "idílico", tanto como la fe en los "receptores". Cuando no existe "mejor dicho", sino que se dice —como quien dice, "se tira"—, la escritura —uno de los efectos Lamborghini—, se corrige a sí misma en un movimiento que no le permite *rectificarse*. A la puntualidad literaria, correspondimos los lectores puntuales. Y no se trata sólo de cortesía: en tanto lectores ¡Zas!, expulsados, ataja-

dos. Siempre atajados, repitiéndolo. Y el automatismo no es contagio, dice O. L. en El Pibe Barulo, profundizando el secreto. Atajar, o poner al descubierto lo que, con pompa, Alan Pauls llama "lo real de la pornografía" no hace de Osvaldo Lamborghini un transgresor. El no confundía la Ley con códigos o normas (otra cuestión con lo *actual*) y los *hombres eran*, en tanto "característicos". Por eso, lo imposible de hacer de la palabra un acto, de *producirlo*, lo familiariza con el gesto con que Sade completa la moral kantiana. La literatura no tiene depositario a la altura del depósito. Alegórico aunque no "asimilable" es aquello de "Franceses, un esfuerzo más y seréis Republicanos". La idea humanística

sobre la alegoría descuida que "el cuchillo bajo la capa" es la domesticación de "Y con hierros ocultos las traiciones".

O. L. fue *siempre* una "estribación lejana en la Llanura de los Chistes" y sería zozno achacarlo a algún desvelo bohemio cuando sabemos de qué modo los puntos de vista críticos arman categorías que contribuyen a fijar relieves y límites de poca "arbitrariedad". Temer que Lamborghini *cambie* ese mapa literario habla del poco de arbitrariedad. Reclamar en nombre del poco o mucho "espesor estético" el "auxilio" de la biografía, también. La discusión no es sobre el Gusto.

Milita Molina

#### EDICIONES ULTIMO REINO presenta sus novedades

CHILDREN'S CORNER • ARTURO CARRERA  
HULE • NESTOR PERLONGHER  
ALAMBRES (2da. edic.) • NESTOR PERLONGHER  
MERCADO DE OPERA • VÍCTOR F. A. REDONDO  
SUSY SECRETOS DEL CORAZÓN • SUSANA VILLALBA  
FONDO BLANCO • HORACIO ZABALJAUREGUI  
POEMAS • PAUL CELAN  
HASTA QUE DESPERTAR ES IMPOSIBLE (Primer Premio de Poesía "La Nación" 1988) • MARIA ROSA MALDONADO  
PALABRAS A LA ARDEZ • CINTIO VITIER  
CANTOS • MARIANO GARRETA LECLERC  
ZARPA (en coedic. con XYZ, Uruguay) • CARLOS PELLEGRINO  
POT POT (Colección UR Narrativa) • FERNANDO LOUSTAUNAU  
CUANDO LAS URRACAS ORAN • ELVIRA HERNANDEZ  
VAS A PREGUNTAR POR LA MEMORIA • A. GUTIERREZ  
EROSION • DANIEL GUTMAN  
EL HILO DE ORO • DANIEL CHIRROM  
PALABRAS A LA ARDEZ • LUIS BACIGALUPO  
INFIERNO SIN JUMBAL • GERARDO BURTON  
CARACOL • GUILLERMO SAAVEDRA  
LAS MIRTILAS / LA BULINA • EMETERIO CERRO  
IMPRUDENTES INSENSATAS • PATRICIA JAWERBAUM  
CARTA DE VIAJE • ELVIRA HERNANDEZ  
POEMAS DE LA VOZ Y DEL SILENCIO • FLORENCIA GÜIRALDES  
EN VENTA EN LAS MEJORES LIBRERÍAS DEL PAÍS. [DISTR. 855-3472]



# Sergio Ramírez

*Muchos escritores de estas y otras latitudes han recibido este cuestionario. Es habitual que algunos lo respondan y otros no. Lo insólito es que quien lo haga ostente, además de su trayectoria literaria, el cargo de vicepresidente de un país.*

*Sergio Ramírez (Masatepe, Nicaragua, 1942) mantuvo durante toda su vida la doble actividad de escritor y político. Militante estudiantil, abogado, integrante del Frente Sandinista de Liberación Nacional desde 1977, miembro de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional desde 1979 y vicepresidente electo a partir de 1984, Ramírez tiene también una vasta obra preferentemente narrativa pero que incluye, además, ensayos histórico-políticos, testimonios y antologías de cuentos. **Tiempo de fulgor** (1970), **De tropeles y tropelías** (1973), **El cuento centroamericano** (Antología, 1974), **Charles Atlas también muere** (1976), **El alba de oro** (1983) y **Castigo divino** (1988) son algunos de sus títulos.*



Foto: Ernesto Montgavaro

- 1) ¿Qué fue lo primero que escribió?  
—Un relato que se llamaba "Mis vacaciones en el mar", a los 12 años.
- 2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?  
—Una tarea escolar, como le sucedía a Mafalda.
- 3) ¿Quién fue su primer lector?  
—Mi madre, quien también fue mi primera correctora de estilo.
- 4) ¿Cuáles fueron los primeros comentarios que recibió sobre estos textos?  
—"Qué niño más inteligente".
- 5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?  
—Mi seducción por el mar, a la que siempre vuelvo.
- 6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?  
—Tal vez las aventuras de "El Fantasma", el enmascarado que vivía en la cueva donde tenía el trono de la calavera.
- 7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?  
—A través de periódicos, y de los comics: El Peneca, por ejemplo.
- 8) ¿En qué idiomas lee?  
—Además del español, inglés, francés, alemán, portugués.
- 9) ¿Qué autores tuvieron más importancia en su formación?  
—Juan Rulfo, William Faulkner, Tolstoi, Dostoievski, Flaubert, ¡y Chéjov!
- 10) ¿Cuál es su poeta favorito?  
—Rubén Darío, claro y Machado, Lugones y T. S. Elliot.
- 11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?  
—Muy poco, en reuniones sociales.
- 12) ¿Tiene amigos escritores?  
—¿Quiénes son?  
—Salman Rushdie, Carlos Fuentes, William Styron, Graham Greene, Ernesto Cardenal.
- 13) ¿Tiene enemigos escritores?  
—Todavía no.
- 14) ¿Pertenece a algún grupo?  
—Gracias a Dios, no.
- 15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?  
—El Capitán Acab, La Regenta, Pierre, de La guerra y la paz.
- 16) ¿Qué personaje femenino se acerca a su ideal de mujer?  
—Madame Bovary.
- 17) ¿Qué frase de la literatura cita con más frecuencia?  
—"Y el reino de éste mundo que estaba para mí": Ruben Darío.



18) ¿Cuáles son los rasgos definitorios de su estilo?

—La exploración permanente de las posibilidades del lenguaje.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—De tropes y tropelías, un libro de fábulas.

20) ¿Qué efecto le producen las críticas sobre su obra?

—Depende: las positivas me alegran mucho.

21) ¿Cuál es la opinión sobre usted que más le molesta?

—En general, me molesta cuando me dicen que me parezco a otro escritor contemporáneo.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Soledad absoluta, y música de fondo.

23) ¿Cuáles son las etapas de su trabajo hasta llegar al texto definitivo?

—Muchas, hasta cinco etapas, de escribir, cambiar, suprimir, reelaborar.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—Un libro basado en el testimonio de un jefe guerrillero de la insurrección contra Somoza, a quien llamaban "El Zorro", por eso el libro se llamará: "La marca del Zorro".

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—Las mil y una noches, precisamente porque fue escrito por centenares de cuentistas y poetas, callejeros y anónimos.

26) ¿En qué país querría vivir?

—En el que quiero también morir, mi Nicaragua natal.

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

—En una que hubiera tenido un 19 de julio de 1979.

28) Si le aseguraran impunidad, ¿a quién mataría?

—Al hambre en el mundo.

29) ¿A quién resucitaría?

—Al Che Guevara.

30) ¿Cuál es el hecho militar que más admira?

—La insurrección contra Somoza.

31) ¿Cuál es su personaje favorito en la historia de Nicaragua?

—Sandino.

32) ¿Cuál es la reforma que más estima?

—La Reforma Agraria de Nicaragua.

33) ¿Tiene o tuvo alguna militancia política? ¿Cuál?

—En el FSLN

34) ¿Tiene algún fanatismo?

—El fanatismo contra el fanatismo.

35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

—La fuente de la juventud de Lucas Cranach.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

—El de la tierra mojada, cuando empiezan las lluvias en Nicaragua.

37) ¿Qué deportes practica o practicó?

—El jogging, todos los días.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

—La carne en vaho, un plato nicaragüense a base de cecina de res, yuca, plátanos.

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

—Un vaso de whisky en las rocas, después de doce horas de reuniones continuas.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

—La lectura.

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

—Gertrudis, el de mi mujer.

42) ¿Cuál es su chiste preferido?

—Muchos, los que se atribuyen a Quedo.

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

—El álgebra; todavía me atterraza.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

—La ingeniería biológica.

45) ¿Cuál es su música favorita?

—Bueno, la lista es larga: empiezo con el Mesías, de Händel y sigo con el Requiem de Mozart.

46) ¿Qué siente al cantar el himno nacional?

—Alegría.

47) ¿Cómo definiría el carácter nicaragüense?

—Desenfadado, franco, abierto; uno siempre está dispuesto a reírse de sí mismo, en la peor de las desgracias.

48) ¿Convive con animales?

—Con zorros, garrobos, zanates, que viven en el techo y el patio de mi casa.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

—En leer, oír música, conversar de todo con los amigos.

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su relación con las mujeres?

—Hay que preguntárselo a ellas.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

—Citizen Kane, Tiempos modernos, Ladrones de bicicletas.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

—Todos los que caen en mis manos, del Spiegel, a Le Monde, al NYT, a El País.

53) ¿De qué vive?

—De mi salario de vicepresidente.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

—La más lejana posible del Fondo Monetario Internacional.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

—En perfecta paz conmigo mismo.

56) ¿Qué día de su vida recuerda más especialmente?

—El día en que entramos triunfantes a la Plaza de la Revolución, en Managua.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

—El ridículo.

58) ¿A qué le teme más?

—A la soledad.

59) ¿De qué se arrepiente?

—De haber flaqueado, cuando he flaqueado.

60) ¿A quién desprecia?

—A los que no dicen la verdad, para sacar ventaja de la mentira.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

—La Vanidad de los necios.



62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

—Traicionar a mi pueblo.

63) ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

—El humor.

64) ¿Cuántas horas duerme?

—Seis, cuando puedo.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

—Rodeado de mis bisnietos.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

—En el que murió en la cruz, por los pobres de la tierra.

67) ¿Cuál es su divisa?

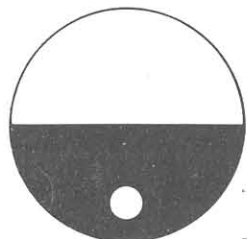
—"Patria Libre o Morir".

68) ¿Qué habría querido ser?

—El mismo, bastante mejor.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

—Para comunicarse, para decir algo a los demás.



## puntosur editores

### NOVEDADES



**Torcuato S. Di Tella, Diccionario de ciencias políticas y sociales**

Comprende más de quinientos conceptos básicos de Sociología, Política y Economía incluyendo su interrelación con nociones de Historia, Derecho, Antropología, Comunicación, Relaciones Internacionales y otras disciplinas.



**Atilio Boron y Julio Faundez, comps., Malvinas hoy: herencia de un conflicto**

Producto de un seminario realizado en Buenos Aires, organizado por EURAL y la Universidad de Warwick, este libro reúne la discusión entre académicos argentinos e ingleses sobre una amplia variedad de temas en torno al conflicto del Atlántico Sur.



**Carlos Dámaso Martínez, Hasta que todo arda**

El suicidio de Leopoldo Lugones en una isla del Delta, los riesgos que acechan en un viaje nocturno y los misteriosos desencuentros que corren la trama de lo cotidiano son algunos de los enigmas que el autor aborda en estos relatos.



**Caloi, Clemente y el psicoanálisis**

En este libro de humor, emparentado con el importante movimiento surgido en los setenta, Caloi trabaja los espacios del humor negro, la crítica social, el non-sense, haciendo uso de una gama de recursos técnicos y estéticos sumamente amplia.

### Reediciones

Berman, Anderson, Habermas y otros, **El debate modernidad/posmodernidad** (Nicolás Casullo, comp.)

Fernando "Pino" Solanas, **La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura**

### De próxima aparición

Ernesto López, Gustavo Druetta, José Enrique Miuguens, Eduardo Estévez (coords.), **Defensa y democracia: un debate entre civiles y militares**

Alberto Ure y otros, **Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro**

Roberto Cossa y otros, **Teatro Abierto '82**

**Huellas.** Michel Leiris.  
Trad. de Jorge Ferreiro.  
Fondo de Cultura  
Económica. México, 1988,  
304 págs.  
Alrededor de \$ 13.500



Este es, ante todo, un libro sobre el lenguaje.

Una monstruosa aberración —dice Leiris— induce a los hombres a creer que el lenguaje nació para facilitar sus relaciones mutuas: "Cuando analizamos las palabras que nos gustan, sin preocuparnos por seguir ni la etimología ni el significado admitido, descubrimos sus virtudes más ocultas y las ramificaciones secretas que se propagan a través de todo el lenguaje, canalizadas por las asociaciones de sonidos, de formas y de ideas. El lenguaje se transforma entonces en oráculo y en él tenemos (por tenue que sea) un hilo para guiarnos en la Babel de nuestro espíritu" (pág. 9). Si no pueden enseñarnos nada sobre nosotros mismos, las palabras no sirven para nada.

Hablar sobre lo visto, no sólo de una manera cronológica, sino también arqueológica, o biológica. Tratar de mostrar cómo se han producido movimientos: debe de haber capas geológicas, corrimientos de tierras culturales. Realizar al fin la tarea suprema, la imposible: describir cómo se fue desplazando la mirada. Descubrir, como dice Leiris en este libro, en que es objeto algo humano; reducir a nuestra altura de hombres todo lo que los objetos, por encontrarse separados de nosotros, tienen de desmesurado.

Este no es un libro sobre el lenguaje. Los ensayos y artículos de esta colección se escribieron en distintos momentos. La mayor parte de ellos responde a circunstancias específicas: la publicación de un libro, la presentación de una obra teatral o de una ópera, el otorgamiento de un premio.

Cuerpo denso, res extensa: hay libros que, por más grandes o pequeños que sean, en cualquier sentido, parecen miniaturas. Resumen. Extracción. Lenguaje. Metáfora. "El hombre es un árbol móvil, tanto como el árbol es un hombre arraigado" (pág. 23). Asimismo el cielo es una tierra sutil y la tierra un cielo denso. Todo corre, todo es llevado hacia adelante con la misma preocupación que el autor pone en boca del poeta, de Rimbaud, lo mayor que un hombre puede producir: "transformar cuando menos una arruga en el rostro del universo" (pág. 12). Con esto se conforma.

Una curiosa costumbre de reseñador que inventa sus propios recursos consiste en ver en lo primero el contenido de lo último. Luego, como para empezar, sabrá algo: que el contenido es homogéneo. Se habla de mover hilos, de tender hilos. Tenués, sumamente gruesos.

Hay una forma de poner punto final que Rabelais enseñó a León Bloy y que éste enseñó a Céline. Leiris aprendió su parte y lo hace siempre con la más importante lección de Zaratustra, la que reclamaba Steiner para el fin de todo trabajo crítico: "Ahora, prescindid de mí".

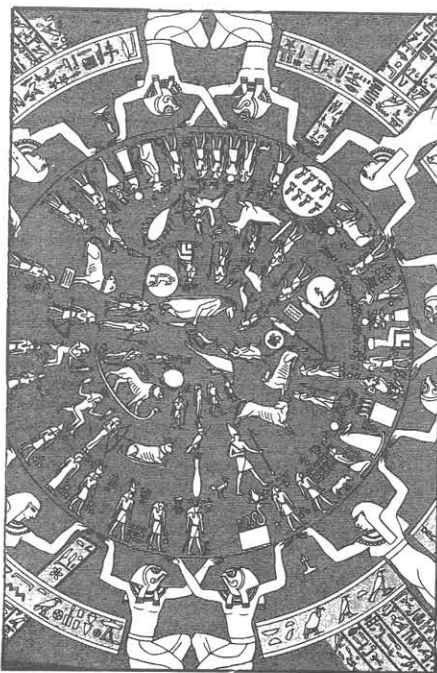
La palabra *brisées* es difícil de traducir. Significa las marcas hechas en los árboles al paso de un animal, las ramas rotas para reconocer un lugar, las podadas para marcar los límites de una tala. Huellas está bien. Ni los árboles ni los clásicos se salvan de la dispersión. Con lo difícil que re-

sulta en este siglo para un hombre honrado ser crítico literario, la proeza de Leiris consiste en haber logrado elevar, en virtud del estilo, a la crítica, en literatura. El crítico vive de segunda mano. Al mirar atrás ve la sombra de un eunuco. Escribe siempre *acerca de*. Pero a veces es la crítica la que revive al lenguaje.

Michel Leiris, el amigo retratado por Bacon y Cartier Bresson, autor de *Edad de hombre* y *La literatura considerada como una tauromaquia*, ha recopilado sus textos perdidos publicados en revistas y catálogos entre 1925 y 1965. Habla de la ópera (la música en acción), de Rimbaud, de Schönberg y de Fred Astaire; de Aimé Césaire y André Masson; reseña *Cómo escribí algunos libros míos* de Raymond Roussel, *La modificación de Butor* y *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss; habla del humor de Erik Satie, de Mallarmé y de Alberto Giacometti; va de Reverdy y Raymond Queneau a Paul Eluard y Trotsky, pasando por "el uso de cromolitografías católicas por quienes practican el vudú en Haití". La lista sigue.

Sí, es cierto: los grandes escritores hablan de sí, pero al igual que los grandes actores soviéticos hablan en nombre del Partido o Lear de su locura. Sus gestos sólo cobran sentido en la medida en que repiten una acción primordial: aprender sobre ellos mismos. Su arte consiste en abstenerse de toda sollicitación exterior a su objeto, en dejar que las cosas se presenten por sí solas sin que el pensamiento aparezca más que para borrar sus propias huellas. La crítica es otra cosa —exclaman nuestros técnicos patentados— y es, ante todo, un oficio. Pues bien: no. La crítica no es un oficio. Es un arte. Siempre estamos solos. Y para Leiris ser solitario es formular preguntas. Y escribir es responder a ellas. Imposible ser más clásicamente romántico.

Guillermo Piro



**Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: la fiebre del lanar, 1850-1890.**

Hilda Sabato.

Sudamericana.

Buenos Aires, 1989,

317 págs.

Alrededor de \$ 4.600



Teniendo en cuenta que el capitalismo argentino se constituyó en torno a la economía lanera, la ausencia de estudios específicos sobre esta cuestión implicaba sin duda un vacío importante. El libro de Hilda Sabato no sólo responde a ese déficit sino que resulta un aporte sustancial por su solidez metodológica, su claridad expositiva y por la notable calidad y cantidad de información recolectada que, junto a la sistematización de la existente, le otorgan al trabajo un seguro respaldo a partir del cual es posible responder a distintos interrogantes e hipótesis, algunos originales y otros ya planteados en el debate sobre la formación de la Argentina moderna.

Se trata de un análisis del desarrollo de la economía del lanar desde mediados del siglo XIX hasta fines de la década del '80, es decir, la etapa de construcción y afirmación del proceso de acumulación capitalista. La lana ocupó, en efecto, durante varias décadas el principal lugar en las exportaciones del país que, de ese modo, se incorporó plenamente al mercado mundial. Sabato hace suya la hipótesis de Ernesto Laclau sobre la existencia de una renta diferencial en favor de la Argentina, consecuencia de sus ventajas comparativas para producir bienes primarios en las fértiles llanuras pampeanas. El crecimiento de la economía del lanar puede explicarse teniendo en cuenta esas particulares condiciones, pero el libro no analiza el problema de la renta sino fundamentalmente aquellos relacionados con la organización de la producción y el comercio.

Comienza con una descripción de este proceso, con sus ciclos y crisis, hasta su desplazamiento como actividad central de la región. El capítulo II trata sobre la conformación del mercado de tierras, poniéndose de manifiesto el papel central del Estado en el reparto inicial de tierras públicas, lo cual privilegió a un sector social reducido pero favoreció la incorporación de nuevos territorios a la producción. Seguidamente, la autora analiza la formación de un mercado de fuerza de trabajo libre mediante la atracción de mano de obra inmigrante y de potenciales trabajadores ya residentes en la región pero vinculados a otras formas de subsistencia. Los capítulos IV y V versan sobre los tipos predominantes de empresa agraria: la estancia y la explotación familiar, aludiendo a su organización interna, a la dinámica de su funcionamiento y a su capacidad de ampliación y reproducción. Luego se describen las características del mercado internacional y el papel de la producción argentina en el mismo para, finalmente, analizar la formación del mercado de capitales y el funcionamiento del sistema financiero, que tendió a pagar más las operaciones comerciales que las necesidades de la producción.

**Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: la fiebre del lanar, 1850-1890** atraviesa cuarenta años y dos puntos de inflexión claves de la economía argentina, y explica las particulares condiciones del despegue de la misma.

Sergio Berenszteln

## RECIENVENIDOS



**Sobre Proust.** Jean-François Revel. Trad. de Jesús Morán. Fondo de Cultura Económica.

ca. México, 1988 (distribuido en la Argentina en 1989), 247 págs. "... Mi propósito, mi necesidad, era más bien escribir este libro para descansar de las teorías. Crítica bergsoniana, crítica marxista, crítica existencialista, crítica sociohistórica, crítica psicoanalítica: unas en el cenit, otras en el ocaso; en los años cincuenta, había suficientes escuelas críticas como para inspirar a un lector el deseo violento de huir de su dogmatismo asfixiante y de olvidarla al contacto con los textos originales. Sin embargo, esta declaración no significa en modo alguno un manifiesto en favor de la crítica llamada 'imprejonista'. Ciertamente, se me hará el favor de suponer que tuve su-

ficiente familiaridad con la filosofía para saber que jamás podemos sustraernos del todo a los prejuicios ni a la pesadez ideológica. Todo lo que puedo decir aquí es que, habiendo leído a Proust tras una primera lectura hecha quince años antes, me vi inducido en 1955, por esa nueva lectura, a anotar, de la manera más directa e inmediata posible, las observaciones que se ocurrían en su transcurso". Tales las palabras de Revel en el prólogo a la segunda edición francesa (1976) de su polémico y jugoso libro.

**El lujo del lenguaje.** Jesús Tusón. Trad. de Xavier Laborda.

Paidós. Barcelona, 1989, 104 págs. Tusón enfoca la cuestión del lenguaje como provista de dos caras contrapuestas en apariencia: por un lado, la unidad que le confiere el ser patrimonio de todos los humanos; por el otro, la diversidad de las distintas lenguas e incluso de las variedades y estilos dentro de una misma lengua. Sobre esta tensión entre unidad y diversidad, Tusón construye el presente ensayo, sin olvidar problemas atinentes al uso: la referencia a lo real y lo ficcional, el discurso veraz y el engañoso y otro, dando lugar a una reflexión estética y ética que supone una educación lingüística capaz de convertir a los hablantes en seres libres.

Buenos Aires: los huéspedes del 20. Francis Korn. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1989, 207 págs. Reedición, luego de quince años, de un magnífico estudio sociohistórico sobre la incorporación de inmigrantes y el crecimiento de la ciudad de Buenos Aires durante la década del 20. Con la colaboración de Susana Mugarza, Lidia de la Torre y Carlos Escudé, Francis Korn se las ingena para recrear una época singular en su dinámica y sus contradicciones, apelando alternativamente al tono novelesco, la crónica y el registro historiográfico. Mapas y fotografías del Archivo General de la Nación enriquecen el texto.

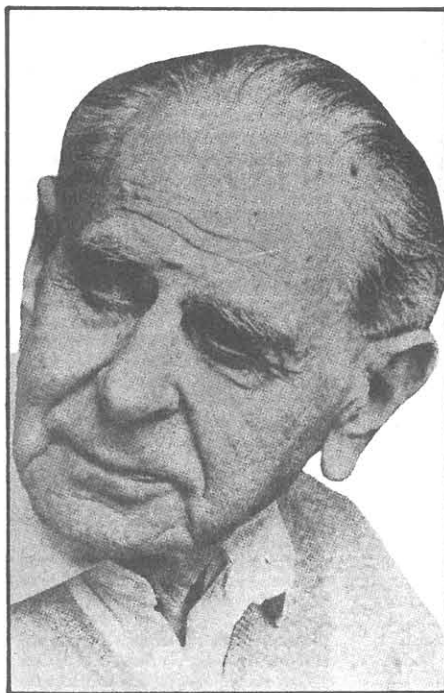


**La lógica de la investigación científica.**  
Karl R. Popper. Trad. de Víctor Sánchez de Zavala.  
Red Editorial  
Iberoamericana. Buenos Aires, 1989, 451 págs.  
Alrededor de A 8.200



La aparición en castellano de *La lógica de la Investigación científica* de Karl R. Popper, si bien no es novedad, tiene el valor de la publicación de cualquier clásico. Porque, independientemente de las adhesiones o rechazos que se tenga por su postura, no hay dudas de que Popper ya lo es dentro de la epistemología contemporánea.

La presente publicación reitera la edición primitiva española de Tecnos. La traducción ha sido hecha sobre la versión inglesa de 1958 en la que el texto original de 1934 fue ampliado y corregido por el propio Popper. El trabajo es sumamente cuidadoso, con permanentes autorreferencias a los lugares de esta obra y del *Postscript* donde son tratados los mismos temas, con discriminación de los distintos momentos en que fueron hechos los textos, sus apéndices y comentarios y, por supuesto, la remisión a otros autores.



Así como la discusión crítica es el camino indicado por Popper para el crecimiento de la ciencia, la discusión con el neopositivismo es el camino elegido por él para desarrollar la obra. Desde la reivindicación de la filosofía con que da el puntapié inicial ya en el primer prefacio, en clara oposición a la bandera antimetáfora levantada por dicha corriente, son diversas y más o menos profundas las diferencias marcadas; para citar sólo algunos ejemplos: la crítica a la inducción, la postulación de la falsación en oposición a la verificación, la prioridad de la teoría con respecto a la experiencia, la oposición al reduccionismo de los analistas del lenguaje, al instrumentalismo, a la abstracción entendida como proceso de ascenso de conceptos individuales a universales, etc. Lo que no significa, por otra parte, que no haya similitudes entre ambas posiciones (el recurso de la experiencia para otorgar cientificidad a los enunciados, la limitación a la lógica de la justificación, etc.); sólo que uno de los méritos de Popper probablemente consista en haber avanzado sobre las rígidas posiciones neopositivistas.

La otra referencia crítica importante —si bien es evidente que Popper se siente más deudor de ella que de la anterior— es el convencionalismo. Es interesante en este punto, cuando defiende el propio criterio de demarcación científica, la falsabilidad de los enunciados, su oposición al carácter conservador que acarrearía el convencionalismo. No obstante Popper postule la necesidad de revisión constante y rechace la posibilidad de encontrar en la ciencia certidumbres definitivas (reconociendo la falibilidad y provisoriedad de su conocimiento), la confianza ciega en los poderes del método para superar las dificultades, en este caso las "estrategias convencionalistas", lo vuelven a colocar en la vereda de la omnipotencia y aislamiento científico: no hay interés personal, económico ni social que pueda oponerse a la acción objetivante de este nuevo superman, esto es, un método que determina y garantiza lo que sea científico rigurosamente.

El falsacionismo, si bien ha permitido avanzar sobre las ingenuidades inductivistas, ha mostrado sus puntos débiles por la crítica de autores que como Kuhn, Lakatos y Feysabend señalaron sus limitaciones, en parte gracias a las hila-chas mostradas por el propio Popper. Cuando en una nota a pie de página dice: "Con frecuencia, lo único que hace adivinar al investigador qué enunciados de él debe considerar inocuos y cuáles necesitados de modificación es su *instinto*..." (el subrayado es nuestro), Popper está abriendo la puerta en el transparente edificio de la racionalidad científica a aspectos que escapan a la lógica de su método. Cuando, además, sostiene que la única razón para proponer a la falsabilidad como criterio de demarcación es la fecundidad con que se pueden aclarar y explicar muchas cuestiones, ¿no está argumentado inductivamente? Las principales críticas han mostrado la convivencia del error en las teorías, la falta de neutralidad de los informes observacionales que inhibe la crítica objetiva y cuestiona la posibilidad de la falsación empírica de aquéllas, además de haber polemizado con la formulación de una racionalidad universal y atemporal o con la exclusión de cuestiones psicológicas, históricas o sociológicas del terreno propiamente científico. En esta línea, y más allá de los señalamientos kuhnianos acerca de la circunscripción del método al paradigma (lo que implica que la falsación no es un procedimiento objetivo para decidir entre teorías rivales), la identificación popperiana entre epistemología y teoría del método científico, si bien amplía el marco permitido por los analistas del lenguaje, sigue siendo un reduccionismo en el que el examen de lo científico es limitado al contexto de justificación, sin importar el del descubrimiento ni el de la aplicación, es decir, desconociendo la totalidad actuante de la ciencia. Lo que independientemente del optimismo popperiano acerca de los dones que nos ha permitido la ciencia, ha abonado la generación de "enanos inventores que pueden ser alquilados para todos los usos" (como dice Brecht en boca de su Galileo).

Hermín Solari

**Vygotsky y la formación social de la mente.** James Wertsch. Trad. de J. Zanón y Monserrat Cortés.  
Paidós. Barcelona, 1988, 266 págs. Alrededor de A 12.000



La figura de Lev Semenovich Vygotsky (1896-1934) ha ido creciendo en los últimos años. En su país, el stalinismo lo había sacado de circulación. Su delito: apartarse de la reflexología, la ciencia psicológica oficial durante un largo período. En los Estados Unidos, tampoco le fue mejor: sus críticas al conductismo mecanicista le granjearon antipatías varias. Y en Europa occidental... otras líneas de psicología genética —no necesariamente antagonistas— como las de Piaget y Wallon, ocuparon la escena.

El método genético de Vygotsky puede resumirse en una serie de principios fundamentales:

- Los procesos psicológicos humanos deben estudiarse utilizando un análisis genético que examine los orígenes de estos procesos y las transiciones que los conducen hasta su forma final.

- La génesis de los procesos psicológicos humanos implica cambios cualitativamente revolucionarios, así como cambios evolutivos.

- La progresión y los cambios genéticos se definen en términos de instrumentos de mediación (herramientas y signos).

- Algunos ámbitos genéticos (filogénesis, historia sociocultural, ontogénesis y microgénesis) deben examinarse con el fin de elaborar una relación completa y cuidada del proceso mental humano.

- Las diferentes fuerzas del desarrollo, cada una con su propio juego de principios explicativos, operan en los diferentes dominios genéticos.

Este sólido trabajo de Wertsch hace una prolija revisión de los principales aportes del científico soviético para, a la luz de las más recientes investigaciones de la lingüística, semiótica y teoría literaria, ir más allá. Su propuesta tiene un nombre: sociogénesis y un creador: Vygotsky.

El autor señala tres ejes que atraviesan la obra de Vygotsky:

- 1) su adscripción a un análisis genético (que incluye lo filogenético y lo sociohistórico como explicitamos anteriormente);

- 2) la tesis de que los procesos psicológicos superiores tienen su origen en procesos sociales;

- 3) la tesis de que los procesos mentales pueden entenderse solamente mediante la comprensión de los instrumentos y signos que actúan de mediadores.

Siguiendo a Wertsch: "La originalidad del enfoque (...) consiste en que estos tres temas se interdefinen" y en la precisión del concepto de mediación (sobre el que trabajó en los últimos diez años de su vida). Vygotsky fue *une enfant terrible* (alguien lo llamó el Mozart de la psicología). Al morir, a los 38 años, había logrado empalmar la psicología con el materialismo dialéctico. Su pensamiento sigue siendo un referente casi obligado, en particular para las investigaciones sobre aprendizaje de la lectura y de la escritura iniciales.

Es a partir del andamiaje de la teoría de Vygotsky y de sus continuadores (Luria, Leontiev, Elkonin, etc.) que Wertsch, sumando conceptos de otras vertientes (Max Weber, Lukács) llega a explicar cómo los cambios en ciertos ámbitos de la actividad humana (la actividad sociolaboral) son responsables de las mutaciones culturales que, inevitablemente, acaban por influir en los individuos que los produjeron. De allí a afirmar que el cambio sociocultural es el motor de las transformaciones individuales no hay más que un pequeñísimo paso.

Carlos Silveyra



# EDICIONES NUEVA VISION

# Juan Goytisolo: un español diverso



La obra de Juan Goytisolo (Barcelona, 1931) supo alejarse prontamente del realismo esclerosado que vio la luz en los años del franquismo. Textos como *Juan sin Tierra*, *Señas de identidad* o *Makbara* ensancharon como pocos los límites de la narrativa española. Goytisolo estará en Buenos Aires la primera semana de octubre, para asistir a la "Semana de autor" que en esta ocasión el Instituto de Cooperación Iberoamericana dedicará a su trayectoria. A modo de bienvenida, se ofrece aquí un fragmento del discurso pronunciado por el escritor al recibir el premio literario Europa-lia 85 España.

Obviamente, la censura es un mal y debemos felicitarnos de su desaparición. Pero, como toda práctica perversa, tiene también sus efectos positivos. En la época de Franco, había surgido un tipo de lector atento, avezado al arte de leer entre líneas y descubrir intenciones ocultas y mensajes en clave. Hoy, esa lectura activa y cómplice no existe; el público sólo capta lo evidente, se queda en la superficie de lo escrito.

Como dice Italo Calvino en su última novela, lo que permite distinguir a las naciones donde la literatura goza de verdadera consideración, de las que la dejan vegetar como algo anodino y superfluo son los medios, voluntad y empeño con que las autoridades de las primeras se entregan a su represión y control. La novela o poema prohibidos no sólo reciben una atención y cuidado superiores a los que obtienen en regímenes democráticos sino que este tratamiento excepcional enriquece y adensa tanto la operación de escribir como la de leer. La mejor lectura de Mandelstam, Bulgakov o Ajmátova será siempre la realizada en el gulag; la de Cabrera Infante y Arenas en la isla de Pinos o la fortaleza del Príncipe; la de Manuel Puig bajo el antiguo régimen militar de Argentina —como lo había sido la de Don Jullán en la Modelo o en Carabanchel.

Hace veinte años, los escritores españoles teníamos una importancia de la que

hoy carecemos: la posibilidad de medirnos con un poder que, a su vez, nos tomaba en serio. Hoy, la aspiración más común es escribir el *best-seller* del año o hacerse millonario con el Planeta.

En un país en donde todo, absolutamente todo, ha cambiado en los últimos veinte años, sólo las ceremonias, actitudes y hábitos de la *intelligentsia* siguen siendo los mismos. No conozco a ninguna nación europea, fuera de Rusia, que haya maltratado más que España a sus artistas y escritores vivos y ninguna que manifieste en cambio tendencias tan necrófilas una vez muertos y enterrados. La barahúnda nacional desencadenada en torno al Guernica es un buen ejemplo de ello y si el proyectado traslado o recuperación de los restos de Machado se realiza un día me temo que habrá, como dicen las azafatas en los aviones al cruzar las zonas de turbulencias, que abrocharse los cinturones y ponerse tapones en las orejas. Si España no cumplió con Picasso ni con el poeta, es inútil rasgarse ahora las vestiduras y emprender de manera oportunista procesos de santificación. El culto bobalicon de algunos a Antonio Machado *El Bueno* demuestra que no han asimilado en absoluto la doctrina de Mairena. Ahora que nadie presta ya atención a los santos de derecha, me parece lamentable forjar otros de izquierda o investirlos, para la galería, de poderes chamánicos.

Los reflejos tribales de que hablaba

Cernuda no han variado. Cuando murió Pemán, parecía que habíamos vuelto a los tiempos benditos del franquismo. Con una sola excepción, las notas necrológicas que omitían toda referencia al antisemitismo delirante del *Poema de la Bestia* y el *Angel* y al triste pasado político de su autor porque se trataba de un *caballero*. Cabrera Infante me refería hace poco otro ejemplo: como se admiraba de la devoción que algunos manifiestan por cierto figurón progre, uno de esos pensadores cuyos ensayos, si en algo sobresalen, es por el hecho realmente notable de que el autor parece expurgarlos cuidadosamente de toda idea original, recibió la siguiente respuesta: "¡no hombre, no, pero sí es muy *majol*!". En España seguimos con la caballería y la maza para borrar abominaciones históricas y paliar la ausencia de ideas. Con decir que Giménez Caballero vuelve a ser "figura" está todo dicho.

Entre nosotros una cosa es lo que se piensa, otra lo que se dice y otra aún lo que se escribe y es publicado. La distancia entre las tres es a veces enorme, y hay algunos autores, a quienes nadie admira de pensamiento y muy pocos de palabra, que en la prensa y medios informativos son cubiertos literalmente de flores. Otros, en cambio —como ocurrió con Cernuda hasta su muerte— son admirados en secreto, pero nadie o casi nadie manifiesta por escrito dicha admiración. En España, el impacto real de una obra —ya sea la de Valle-Inclán, ya la de Américo Castro— se mide por los ataques que suscita y, en los períodos de dictadura, por el silencio de los requiebros y panegiristas profesionales.

Mis relaciones con un sector de la crítica recuerdan un poco a las de las figuras del ruedo con los expertos en el arte de la lidia: la faena de cada torero, en efecto, es comparada casi siempre en términos desfavorables con la de una celebridad anterior: el Cordobés es peor que Ordóñez, Ordóñez peor que Manolete, Manolete peor que Lagartijo. Cuando Ordóñez y Dominguín toreaban, los entendidos decían: qué diferencia con Manolete, éste sí que era un genio. Pero si consultamos lo que escribían sobre Manolete, vemos que le trataban con gran ferocidad: ¡vaya distancia con el arte de Pepe-Ilo y sus faenas de maestro! Recuerdo que en *Muerte en la tarde* hay una página bastante divertida al respecto.

Pues lo mismo, poco más o menos, sucede con mis novelas: al salir *Makbara* muchos decían que era ininteligible, inmadura, vacía, mimética: un verdadero salto atrás respecto a *Juan sin Tierra*. Pero cuando apareció ésta, resulta que los mismos críticos la habían tildado de oscura, desvertebrada, cargante, inauténtica; la buena era Don Jullán. Ahora bien, al publicarse *Don Jullán*, las acusaciones de elitismo, incomprensibilidad, confusión, rompecabezas contrastaban con su evocación sumamente favorable de *Señas de identidad*. No obstante, cuando se editó ésta, los reseñadores —o al menos una buena parte de ellos— se lamentaban de

su improvisación, desorden, falta de rigor, etc. Así, he llegado a la conclusión de que mi única obra genial debe ser en realidad una novela que escribí febrilmente a los doce o trece años de edad y que leí de un tirón a mis desdichadas primas.

Este espejismo al revés y evaluación retrospectiva me parecen sin embargo perfectamente normales. Las obras literarias requieren un período de maduración y quienes se precipitan sobre ellas carecen por lo general de la indispensable perspectiva. Toda obra que pretende ser innovadora se abre paso poco a poco y crea, por así decirlo, su público. A veces, toma bastantes meses o años para ser entendida, y es bastante común que el mismo lector que la rechaza en una primera lectura, vuelva y revuelva sobre ella, incluso sin necesidad de leerla, y admita más tarde su importancia y valor.

Los ataques dirigidos a un escritor demuestran muy a menudo que su obra está viva, hierde las convicciones morales o estéticas del lector o del crítico y, por eso mismo, suscita su reacción: en una palabra, entablan una relación dinámica con ella. En lo que a mí respecta, los tomo casi siempre como un homenaje y, por fortuna para mí, los matamoros o modistillas no faltan. La obra innovadora provoca una respuesta defensiva de quienes se sienten amenazados o sorprendidos por su novedad. Ello es tan verdad hoy como en tiempo de Góngora.

La novela que evita la facilidad de los caminos trillados crea inevitablemente una tensión, un choque con las expectativas del público. Este se enfrenta de pronto a un código distinto de aquel al que está habituado y dicho código le plantea un desafío. Cuando acepta éste y penetra en el significado del nuevo sistema artístico, el victorioso cuerpo a cuerpo con el texto es precisamente su recompensa: su goce activo de lector.

Si mis libros fueran recibidos un día, de forma unánime, con espuma de jabón ello querría decir que se habrían vuelto fáciles y anodinos, habrían perdido en un lapso muy corto su poder revulsivo y vitalidad.

En las grandes metrópolis como París y Nueva York uno puede vivir como en un pueblo, llevar una vida estrictamente provinciana. En una ciudad provinciana como Madrid, uno debe, al contrario, figurar, acomodarse a una existencia pública. Hace veinticinco años que vivo en el barrio de Sentier y nadie sabe quién soy, qué hago, qué nacionalidad tengo. Nadie me pide autógrafos o dedicatorias. Si algo aborrezco de verdad es esa obscena vanidad de posar, de sentirse reconocido.

No formo parte del mundo literario: ni del madrileño ni del parisiense ni del barcelonés ni del de ningún lado. El hecho de que alguien comparta los mismos intereses y aficiones que uno es una razón suficiente para tratar con él. Por mi parte, me encuentro mucho mejor entre gente que no forma parte de mi medio ni tiene bagaje





algún Elysée, es al *Elysée-Montmartre*, los domingos, a ver lucha libre con algún amigo turco o árabe.

Frente a la vanagloria y fascinación por el poder que, siguiendo la pauta de los Neruda, Asturias y Nicolás Guillén, convierte en estrellas tipo Julio Iglesias a algunos grandes autores de nuestra área lingüística, prefiero la dignidad y reserva de un Beckett o Genet, la vocación estrictamente literaria de Lezama Lima, Roa Bastos, Borges o de la media docena de escritores españoles que respeto y admiro.

Lo ideal para un autor sería actuar como si hubiese muerto: suprimir su imagen, a menudo tan empalagosa y cargante, y dejar que la obra se expresara sola, se defendiera por su cuenta... Ya sé que esto es imposible, porque siempre hay compromisos, exigencias editoriales, deberes de amistad de los que es muy difícil huir; pero, aun así, el escritor debería limitarse a promocionar su trabajo en vez de vender, como suele, su imagen.

La presencia física del autor entorpece siempre una evaluación correcta de su trabajo. El autor vivo, si además es un vivo, agita las aguas alrededor de él, procura salpicar los ojos de quienes le observan, ocupar posiciones muy por encima de sus méritos reales. Por eso, cuando alguno de esos vivos fallece, parece deshincharse y cae inmediatamente en el olvido: por haberse aupado en exceso, se le hunde también en exceso. En realidad, la mejor manera de no pasar de moda es no estar nunca de moda. Como decían los surrealistas, "toda idea que triunfa corre fatalmente a su ruina".

*Grosso modo*, los escritores pueden dividirse en dos clases: los que conciben la literatura como una carrera, y los que no. A los primeros se les reconoce en seguida porque actúan conforme a una estrategia de avance digna de Clausewitz: ganan y conceden premios, alaban a quien les alaba, leen a quien les lee, practican una economía de trueque, son congresistas y presentadores profesionales, ascienden en el escalafón.

Por mi parte, nunca me he sentido concernido por las reivindicaciones profesionales del escritor en nuestras sociedades más o menos libres y permisivas. He defendido y estoy dispuesto a sostener los derechos económicos y laborales de cualquier oficio o empleo, con excepción del de los escritores y artistas. La actividad de estos últimos es, según yo entiendo, el resultado de una vocación que tiene algo a la vez de condena y de gracia. Si soy escritor porque no puedo ser otra cosa, mi escritura es un elemento esencial de mi vida, como pueden serlo por ejemplo mi origen social, mi lengua nativa o mi orientación sexual. Profesionalizarme en cuanto escritor sería para mí tan absurdo como sindicarme por ser varón, español moreno, o moralmente gitano.

No me propongo vivir de la pluma. Mi posición, desde *Señas de Identidad*, es exactamente la contraria de los escritores profesionales: no escribir para ganarme la vida sino ganarme la vida para poder escribir. La literatura, así, en vez de ser un ganapán, se convierte en un vicio obsesivo, una forma incurable de adicción. Como en los últimos años me ha procurado no obstante unos ingresos decentes, hoy mi adicción literaria se autoabastece y, gracias a las ventas de mis libros, he pasado de la categoría de simple adicto a la de *camello* o revendedor.

La única moral del escritor, frente a la que no cabe recurso alguno, será devolver a la comunidad literario-lingüística a la que pertenece, una escritura nueva, personal, distinta en todo caso de la que existía y recibió de ella en el momento de emprender la creación. Trabajar sobre lo ya hecho, seguir modelos aceptados, es condenarse a la insignificancia, por mucho



que el escritor estéticamente conformista consiga el aplauso del público; la obra de este último podría no existir sin que su desaparición afectara en nada el *corpus* literario de su lengua.

La empresa novelesca, tal como la concibo, es una aventura: decir lo aún no dicho, explorar las virtualidades del lenguaje; es la conquista de nuevos territorios expresivos: esos pocos metros de tierra que, como dijo Carlos Fuentes, los holandeses ganan pacientemente al mar. Escribir una novela es dar un salto a lo desconocido: llegar a un lugar insospechado por el autor en el momento de ponerse a escribirla. Cuando se domina una técnica o se ha llegado al fin de una experiencia hay que dejarlas para ir en busca de algo que se ignora. En el campo del arte y de la literatura valen menos cien pájaros en mano que el que, para encanto y tortura nuestros, sigue volando.

Dar forma literaria a las ideas comunes de la época —libertad, justicia, progreso, etc.— no tiene el menor interés si el autor no les tiende simultáneamente una trampa, no las ceba con pólvora o dinamita. Todas las ideas, aun las más respetables, son moneda de dos caras y el escritor que no lo advierte no trabaja sobre la realidad, trabaja sobre la fotografía.

Quienes califican de excesos, modas o esterilidad vanguardistas la reflexión sobre la propia escritura incorporada al texto demuestran no haber leído con atención al Arcipreste de Hita ni al autor de *La lozana andaluza*. Uno y otro tienen plena conciencia de la materialidad del proceso creativo, aluden frecuentemente a él, y lo que es aún más importante y significativo, lo escenifican. El Libro del Arcipreste se expresa incluso en primera persona: deviene, a momentos, el sujeto de la narración:

De todos instrumentos  
yo, libro só pariente:  
bien o mal, qual puntares,  
tal diré, ciertamente:  
qual tú dezir quiesieres,  
yaz punto, y tente:  
si puntarme sopieres  
siempre me abrás en miente.

¡Conozco a más de uno que, si leyera estas líneas, desconociendo al autor de las mismas, dictaminaría gravemente que eran fruto de un epígono del estructuralismo, indigestado, claro está, por la lectura de *Tel Quel!*

La escritura se ha vuelto para mí terriblemente difícil, me exige un esfuerzo de concentración imposible de mantener largo tiempo. Cuando trabajaba sobre una superficie lingüísticamente plana escribía mis novelas en unos pocos meses. Ahora me toman bastantes años de trabajo y el cansancio me obliga a interrumpirlas para viajar, mantener una relación viva con las personas que quiero, interesarme por experiencias literarias y áreas culturales para mí desconocidas. El ensayo o artículo periodístico son entonces un medio de dis-

tensión que me mantiene en forma y no absorbe la totalidad de mis energías.

En mis ensayos y artículos expreso opiniones e ideas. Pero mi obra literaria de Don Jullán a Makbara, parte de supuestos muy diferentes: su "verdad" es una verdad puramente poética que, trasladada al orden real, pierde su sentido, puede parecer monstruosa. Lo que los críticos jibberos, reductores de cabezas, no comprenden es que, cuanto más improbable, aberrante o absurda sea la propuesta poética, mayores serán la fuerza y entusiasmo con los que el autor desenvolverá su proposición. Sólo a un imbécil se le ocurriría la idea de buscar en Maldoror una propuesta cualquiera de aplicación concreta y práctica. En una época en que propuestas, reclamos, y soluciones-milagro de todo tipo nos asaltan sin cesar de la mañana a la noche —desde la propaganda política a la publicidad comercial—, la literatura debe reivindicar orgullosamente su derecho a la belleza, el juego, el goce y la inutilidad.

Los reseñadores habituales de libros no saben distinguir una obra literaria de un producto editorial; dedican a ambos la misma atención, los mismos cumplidos, las mismas frases estereotipadas y huecas. El oído literario, la música y disposición de las palabras no cuentan para ellos. Lo que leí sobre Makbara me llenó de asombro: era como si, en vez de hacer la crítica de una ópera, se hubiesen enterado tan sólo de la existencia del libreto.

Existe un oído literario, como existe un oído musical. La lectura ideal de Makbara sería una lectura en voz alta; ésta permite modular los diferentes registros, parodiar los discursos políticos o publicitarios, recurrir al énfasis del comentarista deportivo, recrear la compleja esteofonía de la plaza-foro de Marrakech. Antes de la invención de la imprenta, la difusión de la literatura se hacía ante todo por vía oral. Grandes obras de nuestra literatura como el Libro de Buen Amor fueron escritas para ser recitadas y mi propia experiencia de Xemáa el Fná me ha ayudado a situar el texto polifónico del Arcipreste en un cuadro bastante semejante a aquel en el que fue creado. Makbara entronca, modestamente, con esta tradición: hay que captar el ritmo propuesto por la escritura, distribuir las frases con arreglo a ese ritmo, olvidar la chata disposición "normal".

La diferencia entre las novelas tradicionales y las que yo y unos pocos escribimos es cuestión de lenguaje, oído y sensibilidad. Mientras la inmensa mayoría de los novelistas —incluidos algunos que respeto y admiro— siguen esforzándose en componer la historia inicial no escrita, disolverla en un ritmo narrativo, convertir la trama en expresión personal. Esto es bastante más difícil que lo otro, pues obliga a rescatar al lenguaje de su transparencia ilusoria. Las palabras dicen siempre algo más que la definición seca y descarnada que da de ellas el diccionario: la realidad literaria es compleja y problemática, trasciende y niega la mera exposición de unos hechos históricos o inventados. Desde Joyce y Céline sabemos que los vocablos, desvirtuados y anémicos por su trasiego cotidiano, cobran nueva vida y valor al servicio de una autenticidad subjetiva, mezcla de realidad y fantasía, indagación creadora y experiencia vital.

La literatura extiende el campo de nuestra visión y combate por tanto cuanto reduce o anestesia nuestras virtualidades perceptivas, nos condiciona cultural, ideológica y sexualmente, nos lava el cerebro y embota los sentidos. Frente al discurso, el contradiscurso. Frente a la recuperación inevitable de todo lo nuevo y revulsivo, la parodia de lo ya normalizado o en vías de normalización. Como Bouvard y Pécuchet, traza un inventario de las ideas comunes del día y redacta una especie de mapa universal de la idiotez.

cultural que entre muchos de mis colegas, aunque a veces admire o respete su trabajo. Hay algunas excepciones desde luego, pero se trata de autores con quienes siento afinidades personales independientemente de su condición de escritores.

Me gusta la vida y me gusta la literatura, pero odio cordialmente la vida literaria: las tertulias, los congresos, las cenas de homenaje, las presentaciones de libros. Todo ello es espantosamente provinciano, como las fiestas de primera comunión o puestas de largo. Cuando un autor me interesa, prefiero leer lo que escribe que tratarle personalmente.

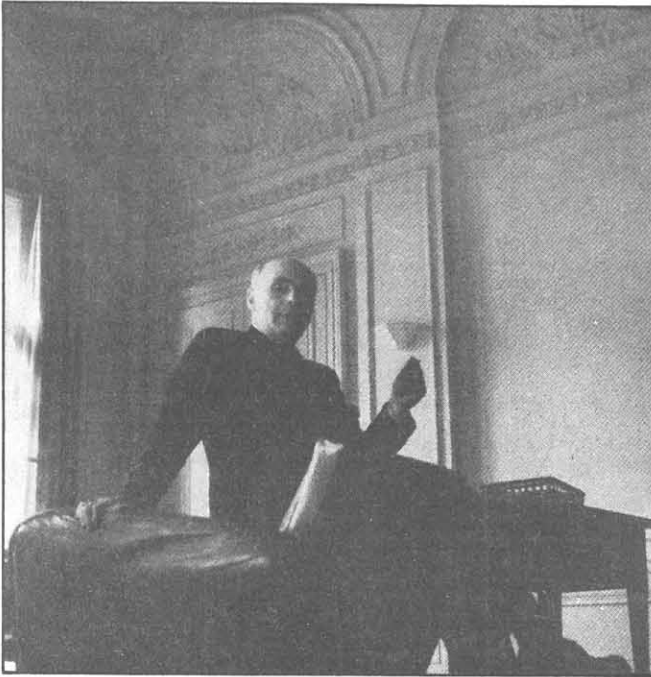
A partir de cierta edad, el individuo aprende a despojarse de lo que es exterior o secundario, para concentrarse en aquellas zonas de experiencia que le procuran mayor placer y emoción. La escritura, el sexo, el amor, configuran mi territorio más profundo y auténtico: todo lo demás —ambición, vida social, amistades profesionales, etc.— es para mí un pobre sucedáneo de ellos, del que un principio elemental de economía puramente egoísta me aconseja prescindir y, en consecuencia, prescindo por completo.

Observo entre nosotros una tendencia muy marcada del escritor a tomarse a sí mismo en serio en vez de tomar en serio su propio trabajo. Como dije hace años en Don Jullán, en España el genio se confunde con la figura y la figura da la medida del genio: cuanto más genio más figura; cuanto más figura, más genio. La situación que señalaba entonces se ha agravado aún; mientras que, con ayuda de la televisión y los medios informativos, se ha multiplicado el número de los figurones, el de los escritores que toman su trabajo a pecho en vez de cultivar sus infusas ha disminuido. En cualquier caso, todos ellos viven y trabajan al margen o a contrapelo del tinglado cultural oficial o para-oficial. En un momento en que hasta los escritores de talento corren tras el best-seller, una empresa literaria ambiciosa y paciente como Larva constituye un magnífico ejemplo de dignidad no sólo artística sino asimismo moral.

Quien se convierte en personaje público sacrifica su verdad más íntima a una imagen, al perfil exterior. La gracia literaria es un fenómeno aleatorio y sutil, y suele vengarse de quienes corren tras el "reconocimiento" desertando de ellos y abandonándolos. El caso de Papá Hemingway, convertido en parodia y sombra de sí mismo, es una ilustración patética de ese proceso irrevocable de la autorrepresentación del escritor que, a causa de su propia infidelidad, ha perdido el estado de gracia.

No creo que la función del escritor consista en cosechar homenajes y premios, trepar a las alturas, convertirse en un bien nacional. Los almuerzos con gente importante me chocan tanto en García Márquez como en Pemán. No me apetece ser invitado al Elysée, ni a la Zarzuela ni a la Casa Blanca ni al palacio real de Rabat. Si voy y

# Francis Ponge: las palabras como cosas



Casi una esponja —como alguien dijo, jugando con su apellido—, la poesía de Francis Ponge (1899-1988) ensaya la delicada absorción de las cosas por el lenguaje. Las notas que siguen se refieren a esa utópica tarea. De posre, algunos de sus textos en forma bilingüe, uno de ellos traducido por Jorge Luis Borges en 1947.

## El poeta y su relación con el diccionario

Ponge se interna en el diccionario con intenciones distintas a las de los "millonarios del lenguaje". No lo anima la posesión de un vocabulario sino el riesgo de una busca, la coherencia de una relación. En Cuaderno del bosque de pinos, por ejemplo, el Littré lo acompaña con la solidaria paciencia de otro caminante, no con el fervor restrictivo de un guardabosques. "Caducidad", "cosmético" y "liquen", palabras entre las palabras, son tratadas de acuerdo con los sentidos que el diccionario establece; pero dentro del poema esa exactitud se amplifica y se aísla, como si una de las pasiones de la poseía fuera encontrar los marcos adecuados de resonancia y otra buscar la austeridad acústica necesaria en el repertorio del mundo.

El mundo: el lenguaje. Tal vez esta favorable confusión presida la poética de Francis Ponge. El diccionario, por lo demás, es una cosa, y la relación de Ponge con las cosas es refinada y solícita. Si, para esta poética, el diccionario es bosque y las palabras son árboles, nunca lo son en pos de un sistema de equivalencias que obture la fluidez de los nombres y las cosas en las aguas termales de un retiro espiritual de proporciones simbólicas tranquilizadoras, sino a partir de una armonía preestablecida que franquee dentro del concierto de las definiciones, la distancia —menos abismal de lo que algunos suponen— entre el nombre de la cosa y la cosa en sí. El mundo, con su apetito de usos, exige un diccionario, una memoria ordenada de la fatalidad alfabética que la realidad desordena; el poema, con su seria libertad, exige un diccionario, una constancia presente de la evocación que el mundo hace

de su consistencia. Mundo y palabras están dados, a pesar del azar que abolirá ese unísono.

De esto no se infiere necesariamente otra afición con la que Ponge traduce la experiencia del poeta, pero sí se puede sospechar. Esta afición —que, en la medida de lo posible, no tendría que ser tomada como una profesión de fe— es la afición por los preparativos. Los cuadernos, los lápices, los útiles de trabajo, constituyen por sí mismos una primera aproximación a esa materia siempre evasiva que es el poema. Ponge nos acostumbra, mediante la inclusión de versiones, tachaduras y borradores, a su práctica de la poesía y nos invita a una ceremonia nupcial sin mística. En *La fabrique du pré*, esa ceremonia empieza con los sentidos de las palabras que bautizan la colección en la que apareció el libro: *Sentiers de la création*. Pocos poetas empiezan tan temprano un libro.

Junto a René Char, Ponge es (fue) uno de los grandes poetas de Francia. Borges lo tradujo en 1947, quizá por encargo; en 1970, Ponge retomó cierta idea de lo cíclico a partir de Borges. Caprichoso usador de ideas, Ponge revierte inadvertidamente la noción de "caprichoso usador de palabras" que otro adicto a diccionarios y Theasaurus, Dylan Thomas, había divulgado.

De Sartre a Derrida (*Signéponge/Signsponge*), pasando por Blanchot y Camus, la literatura de Francis Ponge es además uno de los mejores pretextos para hacer literatura que los franceses, con su propensión a olvidar en la prédica los predicados, encuentran.

Luis Chitarroni

## Aquí tienes, querido lector, para tu aseo intelectual...

¿Qué es El Jabón?

Es el título de un libro de Francis Ponge que Gallimard publicó en 1967. (\*)

¿De qué jabón se trata?

Para empezar, del que en plena guerra, es decir, en pleno ejercicio de restricciones de todo tipo, escasea. Para continuar, del que el hombre fabricó para el uso de su cuerpo y que sin embargo no le resulta muy fácil sostener.

¿Cuál es el plan de la obra? ¿Cómo se desarrolla?

Comienza de un modo muy alegre, con una explosión, como en *Gulgol's Band*. En realidad, a la cuarta página, uno se hace una idea muy equivocada de lo que le espera. Hasta que los comentarios terminan y uno se mete de lleno en el tema: el jabón, ¡solamente el jabón! Luego la cosa comienza a hacer espuma y la rabia babea, voluminosa y nacarada... Se lo llama "pie-dra mágica" pero (¡sí!, una especie-de-piedra-pero) que no se deja sobar unilateralmente por las fuerzas de la naturaleza. Se habla de "las uvas perfumadas del jabón", de lo que engulle aunque repose, inerte y

amorfo, en la jabonera más tarada de la casa, y en el abuso que hace del agua en sus menores detalles. Las circunstancias de la época (estamos en Roanne, en abril de 1942) nos reencuentra, en el capítulo siguiente, en un pueblecito al norte de Lyon, en Coligny. De pronto nos enteramos de que lo que hasta entonces tuvimos entre manos fue enviado por correo a sus mejores amigos, Jean Paulhan y Albert Camus. De Paulhan no tenemos respuesta, pero sí de Camus, a quien "las intenciones" de Ponge se le escapan (exactamente como un jabón rociado con la dosis conveniente de agua) y para quien "hay quizá un exceso de elipsis". Le recomienda, sin cambiar el texto, "suavizar las bisagras, aceitar las conjunciones". El silencio de Paulhan y las reservas de Camus hacen que el autor reflexione mucho y todo acaba en una *mise en scène*, en un sainete que, se nos explica, es mucho menos que una pieza pequeña: un pequeño trozo de grasa, trozo delicado, a la vez delicado y nutritivo e incluso tonificante (su origen viene de *sain*, grasa, que juega en la expresión *saindoux*, manteca de cerdo, y, por extensión, en español, *sainete*). Finalizado el sainete

comienzan los remordimientos (y ya estamos en julio de 1944). Sin embargo hay que acabar por poner término (y freno) a los impulsos. Un párrafo de agua simple basta. Y entonces notamos que el ejercicio del jabón nos deja más limpios, más puros y más perfumados. En cuanto a él vuelve a su óvalo austero, a la vez austero y agradable. Se retrae y espera a ser movilizado de nuevo. Retoma a su actitud modesta, su aire taciturno; a su paciencia, a su serenidad. Lo que quiere decir que pasamos sobre los cuatro o cinco semestres que siguen: el invierno de 1944, todo el año 1945 y el primer semestre de 1946, durante los que Ponge tuvo otras cosas que hacer y no se ocupó más del Jabón. Pero durante el verano de 1946, en el que volvió a pasar sus vacaciones en Coligny, tuvo el placer de trabajar de nuevo. Se notará que entonces las circunstancias han cambiado —también para él, personalmente. Ponge se encontraba entonces, aunque todavía sinceramente comunista, en trance de abandonar el Partido de ese nombre, cuyas directrices, en las materias de su competencia (la de Ponge), no lo convencían en absoluto. Todo esto es sensible en los fragmentos

que siguen. Llegamos al 15 de agosto de 1946 y el texto al que arriba el 30 de agosto: allí se nos habla de jabón, seco, antes de su empleo, de su confusión espontánea en las aguas tranquilas y del agua jabonosa y de sus pompas. Pero es preciso acabar: "Con la piel marchita, aunque muy limpia, hemos obtenido del jabón lo que queríamos. Y quizá un poco más".

¿Es todo?

Por supuesto que no. De pronto aparecemos en el mes de diciembre de 1964. Cinco apéndices, variantes. París, 3 de enero de 1965: "He aquí, pues, este libro rizado; nuestro peón lanzado; nuestro JABÓN en órbita". Fin del libro.

¿Puede citar un pasaje moral de El jabón?

Por ejemplo, uno sobre el misterio de la Supervivencia: "Observémosle en el medio acuático. Muestra enseguida una especie de agitación púdica. Circula, huye, hace mil payasadas, se cubre de velos y finalmente prefiere disolverse, entregar alma y cuerpo antes que dejarse sobar, rodar unilateralmente por las aguas. ¿Diremos que allí lleva una existencia disoluta? Sin duda... Pero también puede comprenderse



como una especie de dignidad particular. Por otra parte, las aguas quedan muy impresionadas, turbadas y seriamente castigadas. No se desembarazarán tan fácilmente de las huellas de su crimen. Y sólo lo conseguirán gracias a un considerable flujo de refuerzos, apelando a la cantidad. En este momento saquemos al jabón del agua y consideremos a cada uno de los dos adversarios. El, muy disminuido y adelgazado, pero sin haber perdido nada de su calidad. Ella, un enorme volumen turbado, desfigurada. ¿Quién es el vencedor?

¿Y una reflexión?

El autor está lleno de ellas: "Para el jabón las principales virtudes son el entusiasmo y la volubilidad. Esto, que es muy simple, nunca ha sido dicho. Ni siquiera por los especialistas de la publicidad comercial. ¿Cuánto me ofrecen Lux y Camay? ¡Ni cinco!"

Uno siente la tentación de creer que se ha propuesto, llevado por un afecto singular al jabón, describir con los medios corrientes, es decir, con las palabras...

Uno se desorienta muy pronto. No hay que ser ingenuo. El lenguaje de Ponge está trucado, encantado. A medida que nos descubre un aspecto nuevo del jabón las palabras se nos escapan, dejan de ser los instrumentos dóciles y livianos de la vida cotidiana. De modo que la lectura parece con frecuencia una oscilación inquieta entre el objeto y la palabra, como si, para terminar, no se supiese ya muy bien si lo que se mira, aquello que se intenta describir, es el objeto, el jabón, o la palabra.

¿Cuál es su preocupación fundamental?

Ante todo habla, escribe. No es filósofo, no habla esos turgios, y para él se trata de expresar la cosa a cualquier precio. Se llama a sí mismo *ex martir* del lenguaje.

¿Hay que creer entonces que habla por hablar, que el jabón es un tema indiferente?

No me animaría a decir que no llega a

él por casualidad, pero aquél fue elegido: habitó en él durante largos años.

¿Cómo es eso?

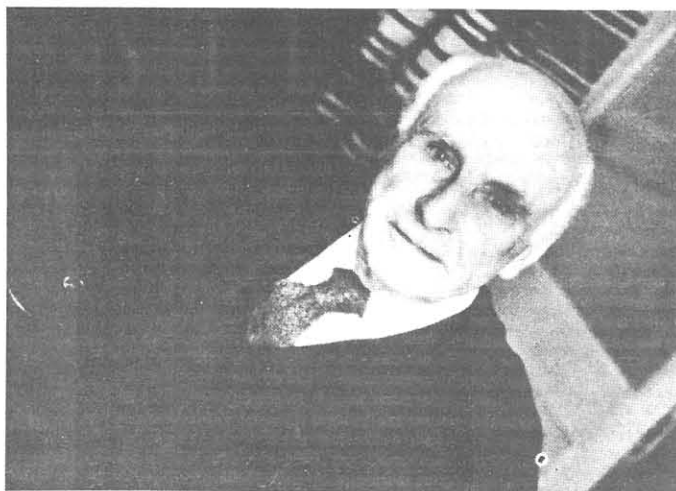
Se cuenta que Flaubert le dijo a Maupassant: "Ponte ante un árbol y descríbelo". El consejo, si fue dado, es estúpido. El observador puede tomar medidas y nada más. La cosa le negará siempre su sentido y su ser. Ponge contempla el jabón, lo contempla atenta y largamente. Pero él ya sabe lo que busca.

¿Cuáles son sus intenciones?

Lo que él quiere es poner de manifiesto los complejos. En vez del trivial complejo de Edipo o del complejo de inferioridad, Ponge se decide por el complejo-piedra, el complejo-uva o el complejo-pep. Hay otra pieza de Ponge en donde define así a la bailarina: "Ineptitud para el vuelo, patas escasamente emplumadas: todo lo que entorpece a un avestruz hace vanagloriarse a la bailarina". Ponge *naturaliza* el habla, hace de ella una secreción del hombre, una baba comparable con la del caracol. Pero Ponge considera al habla como una verdadera concha que nos envuelve y protege nuestra desnudez, ¿lo ve? Una concha que hemos segregado a la medida de nuestros cuerpos tan blandos. El ve las palabras a su alrededor, alrededor de nosotros. Pero no confunda a Ponge con el objetivismo o el *nouveau roman*, ¡por favor! Ponge es humanista. Porque hablar es humano, él habla para servir al hombre hablando. Hay otra pieza en donde dice "...prefiero cualquier teoría al silencio; y más aún un escrito, cuando pasa por insignificante, a una página en blanco."

¿Sobre qué cosas ha escrito?

Sobre todo. O casi todo. Ha hablado de la ventana, de la magnolia, del aparato telefónico, de la sartén, del muérdago y la banana, de la antracita y la papa, del radiador parabólico, del agua de las lágrimas, del vino, la radio, la tierra, las lilas y la lluvia. Ha hablado de la vela, el cigarrillo,



la naranja; de "los árboles que se deshacen en el interior de una esfera de niebla", del musgo y el molusco; de la paloma, la rana, el lagarto y el camarón; la araña y el caballo, la cabra y la mariposa... los ritos nupciales de los perros... todo conviene perfectamente a sus propósitos, puesto que todo es el mismo tipo de tema irrisorio, pero que hace espuma interminablemente. Es el símbolo y prueba de su genio. Hubiera podido decir algo también acerca de la ballena (por ejemplo) si Mr. Melville, con muchas palabras sin duda, pero a la ligera, no hubiera despachado el tema.

¿Cuál es el estilo de Ponge?

El de un vicioso del trayecto; el de esos viajeros cuya excitación declina cuando llegan a destino y sienten que nada es tan emocionante como la partida.

¿Qué más?

Mínucioso a la hora de colocar las palabras, pero veloz. Equilibrista en la inter-

jección, repetidor fastidioso. Los lectores dicen: "¡Se repite!" "¡Pero si esto ya lo he oído hace apenas unos minutos!" El es intérprete de los latidos del corazón. Sus frases gozan de perfecta salud y, al final, gritan con fuerza, brillan. Todo es orden, belleza, lujo, calma, voluptuosidad. En fin, la burguesía. Y se cuida de mostrar nada que no sea capaz de poner en orden, de volver afable y confortable, de pulir, lucir y abrir a los rayos de la sonrisa y la voluptuosidad. ¿Oyó alguna vez hablar de la adecuación del fondo y la forma?

Amándose como en la Argentina se ama la literatura francesa, ¿por qué no se lo trata mejor? ¿por qué tan poca gloria? Porque no fue surrealista.

Guillermo Piro

(\*) Hay traducción al español: *El Jabón*. Francis Ponge. Trad. de T. Garín. Pre-Textos. Valencia, 1977, 126 págs.

## Mínima antología

### BORDS DE MER

La mer jusqu'à l'approche de ses limites est une chose simple qui se répète flot par flot. Mais les choses les plus simples dans la nature ne s'abandonnent pas sans y mettre beaucoup de formes, faire beaucoup de façons, les choses les plus profondes sans subir quelque amenuisement. C'est pourquoi l'homme, et par rancune aussi contre leur immensité qui l'assomme, se précipite aux bords ou à l'intersection des grandes choses pour les définir. Car la raison au sein de l'uniforme dangereusement ballottée et se raréfie: un esprit en mal de notions doit d'abord s'approvisionner d'apparences.

Tandis que l'air même tracasé soit par les variations de sa température ou par un tragique besoin d'influence et d'informations para lui-même sur chaque chose ne feuillette pourtant et corne que superficiellement le volumineux tome marin, l'autre élément plus stable qui nous supporte y plonge obliquement jusqu'à leur garde rochers de larges couloirs terreux qui séjournent dans l'épaisseur. Parfois à la rencontre d'un muscle énérgique une lame ressort peu à peu: c'est ce qu'on appelle une plage.

Dépaysée à l'air, mais repoussée par les profondeurs quoique jusqu'à un certain point familiarisée avec elles, cette portion de l'étendue s'allonge entre les deux plus ou moins fauve et stérile, et ne supporte ordinairement qu'un trésor de débris inlassablement polis et ramassés par le destructeur.

Un concert élémentaire, par sa discrétion plus délicieuse et sujet à réflexion, est accordé là depuis l'éternité pour personne: depuis sa formation par l'opération sur une platitude sans bornes de l'esprit d'insistance qui souffle parfois des cieus, le flot venu de loin sans heurts et sans reproche enfin pour la première fois trouve à qui parler. Mais une seule et brève parole est confiée aux cailloux et aux coquillages, qui s'en montrent assez remués, et il expire en la proferant; et tous ceux qui le suivent expireront aussi en proferant la pareille, parfois par temps à peine un peu plus fort clamée. Chacun par-dessus l'autre parvenu à l'orchestre se hausse un peu le col, se découvre, et se nomme à qui il fut adressé. Mille homonymes seigneurs ainsi sont admis le même jour à la présentation par la mer prolifique et prolifique en offres labiales à chacun de ses bords.

Aussi bien sur votre forum, ô galets, n'est-ce pas, pour une harangue grossière, quel que paysan du Danube qui vient se faire entendre: mais le Danube lui-même, mêlé à tous les autres fleuves du monde après avoir perdu leur sens et leur prétention, et profondément réservés dans une désillusion amère seulement au goût de qui aurait à conscience d'en apprécier par absorption la qualité la plus secrète, la saveur.

C'est en effet après l'anarchie des fleuves à leur relâchement dans le profond et copieusement habité lui commun de la matière liquide, que l'on a donné le nom de mer. Voilà pourquoi à ses propres bords celle-ci semblera toujours absente: profitant de l'éloignement réciproque qui leur interdit de communiquer entre eux sinon à travers elle ou par de grands détours, elle laisse sans doute croire à chacun d'eux qu'elle se dirige spécialement vers lui. En réalité, polie avec tout le monde, et plus que capable pour chacun d'eux de tous les emportements, de toutes les convictions successives, elle garde au fond

### ORILLAS DE MAR

El mar hasta la cercanía de sus límites es una cosa sencilla que se repite ola por ola. Pero para llegar a las cosas más sencillas en la naturaleza es necesario emplear muchas formas, muchos modales; para las cosas más profundas utilizarlas de alguna manera. Por eso, y también por rencor contra su inmensidad que lo abruma, el hombre se precipita a las orillas o a la intersección de las cosas grandes para definir las. Pues la razón en el seno de lo uniforme rebota peligrosamente y se enrarece: un espíritu necesitado de nociones debe ante todo hacer provisión de apariencias.

Mientras que el aire hasta cuando está atormentado por las variaciones de su temperatura o por una trágica necesidad de influencia y de informaciones directas sobre cada cosa sólo superficialmente hojear y dobla las puntas del voluminoso tomo marino, el otro elemento más estable que nos sostiene hunde en él oblicuamente hasta la empuñadura rosca anchos cuchillos de tierra que se quedan inmóviles en su espesor. A veces encontrándose con un músculo enérgico una hoja vuelve a salir poco a poco: es lo que se llama una playa.

Desorientada al aire libre, pero rechazada por las profundidades aunque hasta cierto punto tenga familiaridad con ellas, esta parte de la extensión se estira entre lo uno y lo otro más o menos leonada y estéril, y por lo común no sostiene más que un tesoro de desechos incansablemente alisados y recogidos por el destructor.

Un concierto elemental, por lo discreto más delicioso y digno de reflexión, se ha ajustado allí desde la eternidad para nadie: desde que se formó por operación sobre una chatarra sin límites del espíritu de insistencia que suele soplar de los cieus, la ola llegada de lejos sin choques y sin reproche al fin por primera vez encuentra a quién hablar. Pero una sola y breve palabra se confía a los cantos rodados y a las conchillas, que se muestran muy conmovidas, y la ola expira profiriéndola; y todas las que la siguen expirarán también haciendo otro tanto, a veces quizá con fuerza algo mayor. Cada una por encima de la otra cuando llega a la orquesta se levanta un poco el cuello, se descubre, y da su nombre al destinatario. Mil señores homónimos son así admitidos el mismo día de la presentación por el mar prolijo y prolífico en ofrecimientos labiales a cada orilla.

Así también en nuestro foro, oh cantos rodados, no es, para una grosera arenga, algún villano del Danubio el que viene a hacerse oír: sino el Danubio mismo, mezclado con todos los otros ríos del mundo después que han perdido su sentido y su pretensión y están profundamente reservados en una desilusión amarga sólo al gusto de quien se cuidara mucho de apreciar por absorción su cualidad más secreta, el sabor.

Porque es, en efecto, después de la anarquía de los ríos, a su abandono en el profundo y copiosamente habitado lugar común de la materia líquida a lo que se ha dado el nombre de mar. De ahí que éste parecerá aun a sus propias orillas siempre ausente: aprovechando el alejamiento recíproco que les impide comunicarse entre sí como no sea través de él o por grandes rodeos, hace creer sin duda a cada una que se dirige especialmente hacia ella. En realidad, cortés con todo el mundo, y más que cortés: capaz para cada cual

de sa cuvette à demeure son infinie possession de courants. Elle ne sort jamais de ses bornes qu'un peu, met elle-même un frein à la fureur de ses flots, et comme le méduse qu'elle abandonne aux pêcheurs pour image réduite ou échantillon d'elle-même, fait seulement une révérence extatique par tous ses bords.

Ainsi en est-il de l'antique robe de Neptune, cet amoncellement pseudo-organique de voiles sur les trois quarts du monde uniment répandus. Ni par l'aveugle poignard des roches, ni par la plus creusante tempête tournant des paquets de feuilles à la fois, ni par l'œil attentif de l'homme employé avec peine et d'ailleurs sans contrôle dans un milieu interdit aux orifices débouchés des autres sens et qu'un bras plongé pour saisir trouble plus encore, ce livre au fond n'a été lu.

(De: Le parti pris des choses)



## L'HUITRE

L'huitre, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir: il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles: c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger: sous un *firmament* (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en-dessous s'affaissent sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.

(De: Le parti pris des choses)



## LES MURES

Aux buissons typographiques constitués par le poème sur une route qui ne mène hors des choses ni à l'esprit, certains fruits sont formés d'une agglomération de sphères qu'une goutte d'encre remplit.

Noirs, roses et kakis ensemble sur la grappe, ils offrent plutôt le spectacle d'une famille rogue à ses âges divers, qu'une tentation très vive à la cueillette.

Vue la disproportion des pépins à la pulpe les oiseaux les apprécient peu, si peu de chose au fond leur reste quand du bec à l'anus ils en son traversés.

Mais le poète au cours de sa promenade professionnelle, en prend de la graine à raison: "Ainsi donc, se dit-il, réussissent en grand nombre les efforts patients d'une fleur très fragile quoique par un rébarbatif enchevêtrement de ronces défendue. Sans beaucoup d'autres qualités, —mûres, parfaitement elles sont mûres— comme aussi ce poème est fait".

(De: Le parti pris des choses)

## LES FAÇONS DU REGARD

Il est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme: c'est le regard-de-telle-sortie-qu'on-le-parle, la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure.

Il reconnaît aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, —en dehors de leur valeur habituelle de signification, — sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure: la peur propre.

(De: Proèmes)

### Nota de la traductora:

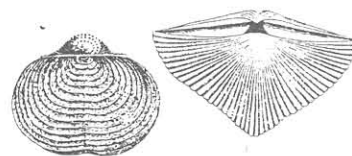
Infidelidad es la palabra que me surge al intentar pensar mi experiencia traduciendo a Francis Ponge. Sus textos están fabricados (para retomar un término suyo) en el borde mismo de lo intraducible: aquella zona que en la traducción suele aparecer como un resto del cual es imposible dar cuenta. En efecto, los poemas de Ponge construyen su sentido en el lenguaje no a través de él; el lenguaje es esa "cosa" a la que nos remite permanentemente. Elegí tratar de recuperar esto en mis traducciones, pero sin llenar de notas al pie cada poema.

En "L'huitre" una serie de significados se condensan en cada línea; el problema no parece ser decidir por uno de ellos sino intentar encontrar el modo de poder al menos insinuarlos todos. Decidí forzar el sustantivo "perla" hacia la función de verbo conjugado, para conservar el efecto de sorpresa que el original tiene, ya que aunque en francés existe

de todos los arrebatos, de todas las convicciones sucesivas, conserva en el fondo de su permanente tazon su posesión infinita de corrientes. Sale apenas de sus bordes, por sí mismo pone freno el furor de sus olas y, como la medusa que él abandona a los pescadores como imagen reducida o muestra de sí propio, se limita a hacer una reverencia extática por todas sus orillas.

Eso es lo que ocurre con la antigua vestidura de Neptuno, amontonamiento pseudo-orgánico de velos unidamente extendidos sobre las tres cuartas partes del mundo. Ni el ciego puñal de las rocas, ni la más perforadora de las tormentas que hacen girar atados de hojas al mismo tiempo, ni el ojo atento del hombre usado con dificultad y por lo demás sin control en un medio inaccesible a los orificios destapados de los otros sentidos y trastornado más todavía por un brazo que se hunde para agarrar, han leído ese libro.

Traducción de Jorge Luis Borges



## LA OSTRA

La ostra, del grosor de una piedra mediana, tiene una apariencia más rugosa, un color menos uniforme, brillantemente blancuzco. Es un mundo obstinadamente cerrado. Sin embargo se lo puede abrir: es necesario entonces sostenerla en el hueco de un repasador, usar un cuchillo quebrado y sin filo, volver a intentarlo varias veces. Los dedos curiosos se cortan al hacerlos, las uñas se rompen: es un trabajo grosero. Los golpes que se le hacen marcan su envoltura de redondeles blancos, de una especie de halo.

En el interior encontramos todo un mundo, para beber y comer: bajo un *firmamento* (literalmente hablando) de nácar, los cielos de arriba se inclinan sobre los cielos de abajo, hasta formar sólo un charco, una bolsita viscosa y verduzca, que fluye y refluye para el olor y la vista, enmarcada por una puntilla negruzca en los bordes.

Alguna vez muy rara una fórmula perla en su garganta de nácar, con lo cual enseguida encontramos con qué adornarnos.

Traducción de Annick Louis



## LAS MORAS

En los arbustos tipográficos constituidos por el poema sobre una ruta que no lleva fuera de las cosas ni al espíritu, algunas frutas están formadas por una aglomeración de esferas que una gota de tinta llena.

Negras, rosas y caqui juntas sobre el racimo, ofrecen más bien el espectáculo de una familia arrogante en sus diversas edades, que una tentación muy fuerte de cosecharlas.

Vista la desproporción entre las pepas y la pulpa los pájaros las aprecian poco, tan poca cosa en el fondo les queda cuando del pico al ano por ellas son atravesados.

Pero el poeta en el transcurso de su paseo profesional, se apropia de los granos a su manera: "Entonces, se dice a sí mismo, triunfan en gran número los pacientes esfuerzos de una flor muy frágil aunque por un hosco enmarañamiento de zarzas defendida. Sin muchas otras cualidades —maduras, perfectamente están maduras— como también este poema está hecho".

Traducción de Annick Louis

## LAS FORMAS DE LA MIRADA

Hay una ocupación a cada instante reservada en el hombre: es la mirada-de-forma-tal-que-se-la-habla, la observación de aquello que lo rodea y de su propio estar en medio de lo que lo rodea.

Reconocerá de inmediato la importancia de cada cosa, y la muda súplica, las mudas instancias en que ellas hacen que se las hable, de acuerdo a su valor, y por ellas mismas —fuera de su valor habitual de significación, — sin elección y sin embargo con medida, pero qué medida: la suya propia.

Traducción de Annick Louis

un sustantivo (perle) y un verbo (perler), Ponge construye la frase de manera que ambos coinciden en la grafía con lo que a la vez escamotea el sustantivo y lo libra en forma de verbo.

En "Les mûres" el doble sentido de la palabra "mûres" (moras-maduras) organiza el texto. De esta manera, en la frase que se encuentra entre guiones dice a la vez: "maduras, perfectamente están maduras" y "moras perfectamente son moras", doble sentido que el verbo "être" (ser y estar) permite. En el deslizamiento de una significación a la otra, se construye el sentido del poema.

Así, el intento de traducir a Ponge marca la caída de dos utopías: aquella que postula la posibilidad de traducir con un mínimo de pérdida, y aquella que define la traducción como una operación de pasaje de una lengua a otra.



Por C. E. Feiling

**El prisionero del Cáucaso. Alexandr Pushkin.** Trad. de Selma Ancira y Gerardo Torres. Fongó de Cultura Económica. México, 1988 (distrib. en la Argentina en 1989), 88 págs. Alrededor de A 9.000



No puedo pensar en Alexandr Pushkin sin hacerlo también en Mikhail Lermontov. Y no puedo pensar en ninguno de los dos sin que termine recordando a George Gordon, Lord Byron. Semejante cadena no es un reflejo pavloviano o una asociación libre, sino la materia de una trama en la que figuran muchos nombres: Shelley, Madame de Staël, Adalberto von Chamisso, Walter Scott, Novalis, Victor Hugo... Se trata de aquella trama que constituye la versión oficial y corriente de la historia literaria europea de comienzos del siglo pasado; incluye algunos detalles invertidos, como la supuesta traducción que James Mac Pherson hizo del bardo Ossian, una de las tantas cuitas del joven Werther. Pero la versión oficial es, hasta cierto punto, engañosa. Se aprende que Lord Byron murió en Missolonghi, combatiendo por la independencia griega, en 1824. También se puede llegar a aprender que tanto Pushkin como Lermontov murieron en sendos duelos, el primero en 1837, el segundo en 1841. Son detalles biográficos que la versión oficial prodiga, amparada tras el tolerante rótulo: "Romanticismo". El problema es que uno puede atiborrarse de ellos sin reparar en que, mientras la producción de Byron ha sido traducida completa al español, y otro tanto ocurre con la de los autores franceses, alemanes e ingleses mencionados, la obra de Pushkin es más conocida por haber sido el sustento de composiciones musicales que por sus méritos propios. Escasean las versiones directas del ruso, idioma que en Latinoamérica parece condenado a sonar en las bocas de los aficionados a la música o al dudoso arte del ballet. Quien no sepa ruso, prefiera ver *Guys 'n' Dolls* antes que el *Lago de los cisnes*, y tenga cierto interés por la literatura, descubrirá con agrado que existe ahora la posibilidad de acceder a un poema narrativo de Pushkin, "El prisionero del Cáucaso", que nunca antes había sido vertido al español. Lo han traducido Selma Ancira y Gerardo Torres, en correctos endecasílabos sueltos.

La publicación de este poema de Pushkin es importante en la medida en que recordemos no sólo el citado (y a medias engañoso) rótulo de "Romanticismo", con la constelación de nombres que generosamente abarca, sino también que la literatura rusa, a comienzos del siglo pasado, carecía de una tradición; Pushkin es prácticamente su fundador. Tiene razón Selma Ancira en hacer de esta característica de Pushkin el eje de su breve prólogo, pero el mayor acierto de la edición fue el haber acompañado el poema con dos prosas breves, "Roslavliov" y "Noches egipcias". La primera, aparte de constituir una suerte de Guerra y paz reducida (es la "respuesta" de Pushkin a la novela de Zagoskin, *Roslavliov o los rusos en 1812*), revela claramente la programática auto-conciencia que tenía el poeta de su propia posición en la literatura rusa: "Ya cuenta, por supuesto, con algunos excelentes poetas, pero no puede exigirse a todos los lectores que se sientan atraídos tan sólo por la Poesía. En Prosa (...) las primeras dos o tres novelas de nuestra Literatura aparecieron hace dos o tres años, mientras que en Francia, Inglaterra y Alemania libros maravillosos se suceden uno tras otro. Aquí ni siquiera contamos con traducciones..."

Años después de esa declaración, Dostoiévski podía decir: "Todo nos viene de Pushkin". Años después de la declaración de Dostoiévski, Nabokov se abocó a la tarea de traducir el *Eugene Onegin* al inglés, en una versión empecinadamente literal (o lo que Nabokov consideraba literal). Pushkin sigue siendo una figura clave de la literatura rusa: por suerte para Latinoamérica, el mundo editorial mexicano es lo bastante activo como para poder traducir algo más que novelas exitosas cuya venta esté garantizada de antemano.

**Reino de tiza. Octavio Di Leo.** Último Reino. Buenos Aires, 1989, 56 págs. Alrededor de A 700



Este libro, el primer libro de poemas de un autor nacido en 1964, ¿a quién le importa? A juzgar por la cantidad de gente que concurrió a la presentación que se hizo en el Foro Gandhi- Nueva Sociedad, el número de personas interesadas es reducido —aunque no más ni menos reducido que la mayor parte de las veces en que aparece un libro de poesía. Como siempre, uno siente la tentación de decir: el mérito es, entonces, de las pocas personas interesadas, "sensibles". *I write these words for four people*, etc. Ceder a la primera tentación significa, a menudo, rendirse también a una segunda, con el tono pomposo y los problemas semánticos que acarrea hacer enunciados afirmativos sobre el futuro. "Ya van a ver", "Di Leo va a dar que hablar", etc.

Si de tentaciones se trata, sin embargo, opto por escoger una que es verdaderamente hiperbólica, dejarme vencer por la exageración. Decir, por ejemplo, que la serie de poemas que integran *Reino de tiza* (apenas 22), constituyen algo importante, y que hubieran constituido algo importante incluso en el caso de no haber sido publicados. Esta exageración es como todas, ridícula y solemne. Pero la exageración está emparentada con la duda: es una exageración metodológica. ¿De qué otro modo se le puede atribuir importancia —agosto 1989, Argentina— a la publicación del primer volumen de poemas de un autor desconocido? Solemne es lo que no ocurre siempre; la única manera de tomarse una publicación de este tipo en serio es tomársela demasiado en serio.

Demasiado en serio. El primer poema de *Reino de tiza*, "Idioma, idiota", nos propone un idioma nuevo... o mejor dicho: una *lingua franca* nueva, una *lingua franca* que podemos utilizar para entendernos con los Lamborghini, con Lezama, con Pessoa, con Borges mismo: "tierra es ésa/ exenta de sagas/ en haras de la patria/ de bragado a príngles/ (...) son los hijos de Mitre/ que hablan/ pestes de rosas/ (...) pero las sagas/ yacen en las zanjas".

Demasiado en serio. El último poema de *Reino de tiza* se llama "Góngoro Cosongo". Aunque a los caribeños pueda parecerles un escándalo pronunciar así la "s", Di Leo sabe bien que en el castellano de América "Góngoro" está más difundido que "Sóngoro". Di Leo sabe bien qué características debe asumir una *lingua franca*: "no sin botar ni bártulo en bajeles/ es menester que el rey tenga su vate/ moro en la mora española de los ayes/ (...) migro del corazón a mi lenguaje/ hacia la casta dama del encaje/ que labra, y es, el fabulador este".

Demasiado en serio. La contrapata de *Reino de tiza* está firmada por Luis Chitarroni; prescindiré de las comillas para imitar (envidiosamente) la voz de alguien que sabe: *Reino de tiza* es un libro sin libertad y sin pereza. Mejor dicho, un libro en el que la pereza y la libertad son causas de la poesía, no efectos del poema. Ese rigor gracioso, esa hábil exaltación del trabajo poético como necesario ocio,

bastarían para consolarnos. Sin embargo, hay otras cosas: un plural informe de aciertos que la definición racional de recursos poéticos no podría jamás aniquilar (sólo la que se hace tarde en esta contrapata), y un uso rabioso y feliz de la alusión como sistema variable de arbitrariedades pertinentes. Y más, mucho más que sólo en el poema puede ser revelado.

Uno puede dudar de que la publicación de este libro le importe a mucha gente. Pero me cuesta un enorme esfuerzo dudar de que sea un libro importante; aunque decirlo así pomposo, suene solemne, hiperbólico, ridículo, exagerado.

**Palabras a la aridez. Cintio Vitier.** Último Reino. Buenos Aires, 1989, 132 págs. Alrededor de A 900



Entre el videota de la aldea y los que se entusiasman por frasecitas grandilocuentes como "El ser está oculto en la Palabra", hay por lo menos dos afinidades. Esto sin menoscabo de que un *clip* de Madonna o, para el caso, un aviso de shampoo, pueda resultar bastante divertido. La primera afinidad reside en que tanto los videotas como los profundistas siempre se las arreglan para encontrar un profesor de Literatura que les sirva de portavoz. El profesor dictamina: "Rápido, rápido, dejen todo, por aquí pasa la cultura contemporánea"; o lo contrario: "Atrás, atrás, volvamos a las Fuentes del Pensamiento". La segunda afinidad es su pasión por el sinsentido, ya sea éste el que resulta de un grupo de señoritas haciendo gimnasia (lo llaman "bailar") al ritmo de tequileronera, o de un centenar de páginas repletas de aforismos, "silencio" y boberías acerca de la "falsedad de la razón". Los profundistas odian a las videotas (cosa de la que los videotas ni se enteran), pero ambos grupos comparten una notoria desaprensión, quizás hasta desdén, por realizar el menor esfuerzo mental digno de tal nombre.

Cintio Vitier, poeta cubano nacido en 1921, cripto-católico y cripto-marxista, ciertamente no es un videota. Más bien tiene aquellas afinidades con los videotas que caracterizan a un preclaro ejemplo de profundismo. *Palabras a la aridez*, la antología que Ricardo H. Herrera ha preparado (y prologado) de la obra de Vitier, hubiera debido escamotearle esta comprobación al lector; Herrera hubiera podido incluir solamente *poemas* en el libro, ya que algunos de los que sí incluye son, además de correctos, bastante buenos: "¿Vienes menos cada vez/ huyes de mí, o es que estamos entrando en tu silencio/ —el pedregal, la luz—/ y ya tenemos poco que decirnos?// Pero ese poco, ¿lo diremos nunca?// Pero ese poco, ¿qué es?// ¿Será el alimento de los ángeles, lo que le falta al sol, la muerte?" ("A la Poesía").

La cuestión es que Herrera decidió ocupar más de la mitad del libro con los ensayos de Vitier, donde se dan cita y compiten conclusiones sin fundamento, ideas peregrinas y frases altisonantes. Casi todos los esfuerzos del poeta, en esas prosas, están dirigidos a deplorar la oposición entre el "Arte" y la "Vida", para lo cual recurre al expediente de introducir referencias a la Biblia en medio de alabanzas a la revolución cubana.

Supongo que Herrera ha tenido un espurio motivo para favorecer a los ensayos de Vitier por sobre sus poemas. La competencia. Herrera ha querido mostrarnos, en el prólogo, cómo sus sinsentidos refinan a los de Vitier, los superan en profundismo. Para comprobarlo, basta con el siguiente apotegma, que podría ser utilizado para averiguar si alguien tiene pasta de actor/actriz: "Poesía no es Literatura". Imagino la escena: "Respirá hondo. Relajado, vamos. Ahora decí, pero *con convicción*, eh: 'Poesía no es Literatura'".

## RECIENVENIDOS

Carlos Piro acaba de publicar el que (supongo) debe ser su primer libro de poemas. El volumen se llama *Delfín* y fue editado por Nusud (Buenos Aires, 1989, 72 páginas).

Aparte de los dos comentados arriba, editorial Último Reino ha hecho llegar a Babel todo un pa-

quete de libros publicados durante este año. Entre otros: *Las combinaciones debidas* (Armando Romero, 72 páginas), *Fondo blanco* (Horacio Zabalgáuregui, 48 páginas), *Susy, Secretos del corazón* (Susana Villalba, 80 páginas), *La carga* (Pedro Jorge Solans, 60 páginas), *El hilo de oro* (Daniel Chirom, 92 páginas), y *Hasta que despertar es imposible* (María Rosa Maldonado, 80 páginas). El último de ellos viene recomendado con el Primer Premio de Poesía "La Nación" 1988;

el que intentaremos comentar próximamente es el de Susana Villalba: tiene por título el nombre de una revista que a los varonitos, hace ya bastante, nos gustaba leer a ocultas.

El Taller de Escritura que coordina Liliana Lukin tiene la saludable costumbre de editar, desde 1981 y una vez por año, una selección de los trabajos realizados por sus miembros. La publicación se denomina, previsible pero apropiadamente, *Taller de Escritura*.

### La golosina

El humanista polaco Nicola Sep Szarynski escribió un epigrama latino que fue recogido en los *Delitia Italorum poetarum* de 1607. Su poema comenzaba así: "Qui Roma in media quaeris, novus advena, Romam/ Et Roma in media Romam non invenies..." ("Tú que en medio de Roma buscas, recién venido, a Roma, y que en medio de Roma, a Roma no la encuentras..."). Parece que el poema fue exitoso,

porque tanto Joachim du Bellay, quien quizás haya conocido a Szarynski personalmente, como Francisco de Quevedo, quien debe haber consultado el libro de 1607, escribieron textos que se hacen eco del de Szarynski. Du Bellay: "Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome/ Et rien de Rome en Rome n'aperçois...". Y Quevedo: "Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino! y en Roma misma a Roma no la hallas...".

# Hermann Hesse: la vigilia de un inconformista



*Con este título, entre el 6 de octubre y el 13 de noviembre, tendrá lugar un ciclo en homenaje al escritor alemán Hermann Hesse (1877-1962). Las actividades previstas incluyen conferencias, seminarios, debates, una exposición y la proyección de un film sobre la vida y la obra de Hesse, y contarán con la participación de diversos especialistas. Se ofrece aquí un adelanto de la intervención de Rubén Seifert, el programa de las actividades, la bibliografía completa de Hesse en español y una iconografía del autor de *El juego de abalorios*.*

Hermann Hesse representa al escritor atípico, disconforme, individualista, no en el sentido de una huida del amor, sino en el de buscar lúdicamente la realización de su identidad personal. De este modo, se situaba en el mundo tangencialmente. Creo que su vida *sui generis* escondía un legado que no era muy sencillo de comprender. Sin embargo, muchos supieron captar que él no narraba sólo los vagos matices de una aventura juvenil, sino que, además, expresaba con distintos símbolos, dos aspectos inseparables, la fugacidad de todo acontecimiento vital, y a su vez, la íntima necesidad del hombre de eternizar, sino su vida, al menos el sentido de ella.

El, como artista, en sus obras *El lobo estepario*, *Narciso* y *Goldmundo*, nos muestra una criatura desnuda y avergonzada de sí misma, que, a su vez, se plantea una fuga de su propia condición de ser dividido.

Hermann Hesse es leído con intensidad durante la adolescencia y la juventud, pues son etapas de tumultuosas rebelías. Estos momentos de la vida implican un ser que se está gestando en su relación con el mundo.

El adolescente busca un mundo ideal y comprende que la moral que hereda de sus padres, es en muchos aspectos una hipócrita y, a veces, invisible máscara, y que el adulto suele no creer íntimamente en lo que expresa. Por esto, Emil Sinclair dice en *Demian* que le gusta la música, porque carece de moralidad.

Por otro lado, como dice el escritor José María Carandell, "la sociedad burguesa se ha hecho insostenible al delimitar con toda exactitud los campos de lo bueno y de lo malo, de lo loable y de lo prohibido".

Los que atraviesan distintas etapas de la vida asumiendo el destino personal, aunque a veces lo capten sólo con la intuición o el inconsciente —lo cual no significa una pérdida—, ven reflejado en sus libros ese mundo mágico e imperceptible que la sociedad pretende desterrar, pero ellos obstinadamente quieren vivir.

En tanto que algunos consideran que Hesse es sólo un autor de la adolescencia y la juventud, yo creo que esta afirmación

tiene algo de infantilismo. Hesse publica *Demian* a los 42 años, en 1919, fundamentalmente como consecuencia de tres aspectos que hubo de captar como hombre ya maduro: la comprensión de la irracionalidad de la Primera Guerra Mundial, la muerte de su padre, y el tratamiento psicoanalítico con J. B. Lang, el discípulo más destacado de Carl Gustav Jung.

Con estas consideraciones quiero expresar que *Demian* posee varias lecturas, diversas dimensiones, de las que el adolescente generalmente sólo puede descubrir algunas... En la segunda o tercera lectura de este libro, en la medida en que uno va desarrollándose en sus procesos personales de individuación, aparecen varios mundos en el mundo, en aquella región que, no sin cierta inocencia, algunos llaman realidad.

Pero Herman Hesse, además, escribió obras de hondos y variados matices. Elaboró durante 12 años *Das Glasperlenspiel* (*El juego de los abalorios*), publicado en 1943, a los 66 años de edad. Esta obra expresa, además de la búsqueda de un destino individual trascendente a la propia época, la vida de una comunidad que se sitúa apartada de la sociedad, que vive al margen de una estructura religiosa oficial, e inmersa en un desarrollo espiritual y en una maduración ética que nos habla de un camino atípico y sorprendente.

En su obra Hesse expresa en forma depurada sus hallazgos, como fruto de su peregrinaje a través de la obra de Goethe, Nietzsche, Freud, Jung; además del taoísmo, el hinduismo y el cristianismo.

Por último, quisiera citar aspectos no tan conocidos de su vida: Hesse fue uno de los pocos intelectuales que se opuso, desde su nacimiento, al nazismo, por lo cual fueron prohibidos por el tercer Reich varios de sus libros. El, desde su residencia en Suiza, ayudó a muchísimos refugiados políticos a obtener alimentos, permiso de estancia, etc. En reconocimiento a sus constantes llamamientos en favor del entendimiento pacífico entre los pueblos, recibió en 1955 el Premio de la Paz de la Asociación Alemana del Libro.

Rubén Seifert



## Obras de Hermann Hesse en castellano

1904- Peter Camenzind. Cía. General de Ediciones S.A., México, 1978.

1906- Bajo la rueda. Alianza Editorial, 1980.

1907- Aquende. Aguilar, 1979.

1910- Gertrud. Aguilar, 1979.

1913- De la India. Planeta, 1980.

1914- Rosshalde. Aguilar, 1979.

1915- Knulp. Aguilar, 1979.

1919- Demian. Pacífico Sur Ediciones, 1973.

1920- Peregrinación. Aguilar, 1979.

1922- Siddharta. Bruguera, 1980.

1924- En el balneario. Bruguera, 1977.

1925- Libro de estampas. Aguilar, 1979.

1927- El lobo estepario. Alianza Editorial, 1976.

1927- El viaje a Nuremberg. Bruguera, 1980.

1930- Narciso y Goldmundo. Sudamericana, 1980.

1931- El último verano de Klingsor. Planeta, 1973.

1931- Alma de niño. (El último verano de Klingsor y otras narraciones). Planeta, 1973.

1932- Viaje a Oriente. Plaza & Janés, 1981.

1933- Pequeño mundo. Rueda, 1983.

1934- Del árbol de la vida. Aguilar, 1979.

1936- Horas en el jardín. Aguilar, 1979.

1937- Recuerdos. Aguilar, 1979.

1943- El juego de los abalorios. Alianza Editorial, 1978.

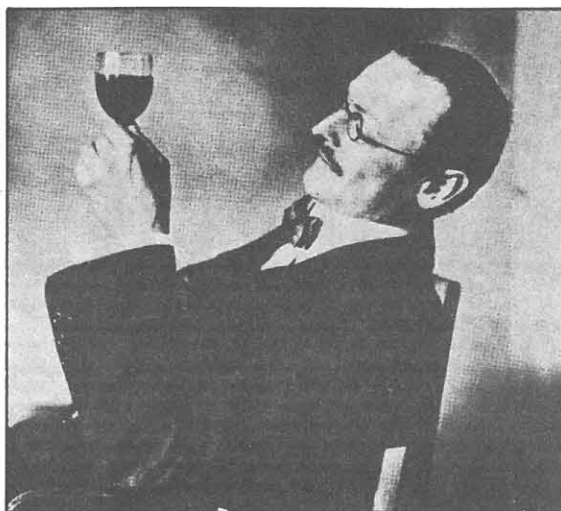
1946- Sobre la guerra y la paz. Noguera, 1977.

1951- Cartas. Aguilar, 1979.

1952- Antología poética. Fausto, 1974.

1954- La metamorfosis de Plator. (Aparece en *El Círculo Hermético*, de Miguel Serrano. Kier, 1982).

1957- Obras completas. Aguilar, 1979.



1971- Mi credo. Bruguera, 1977.

1972- Lectura para minutos I. Alianza Editorial, 1979.

1972- Obstinación. Alianza Editorial, 1979.

1973- Cuentos. Alianza Editorial, 1978.

1973- El arte del ocio. Planeta, 1979.

1975- Lectura para minutos II. Alianza Editorial, 1979.

1977- Pequeñas alegrías. Sudamericana, 1980.

1977- Escritos políticos, 1914-1932. Bruguera, 1978.

1977- Escritos políticos, 1932-1962. Bruguera, 1978.



### Programa de actividades

—Conferencia sobre la obra de Hermann Hesse a cargo del escritor Marcos Aguinis. 6 de octubre a las 20, en el Centro Cultural San Martín, Sala E, Sarmiento 1551.

—Demian: el camino interior. Seminario en el que se analizarán: a) Relaciones entre Eva, Demian y Sinclair. b) Abraxas: desarrollo y mutaciones en la lucha entre los polos opuestos. c) Percepción del símbolo de la complementariedad. A cargo de Rubén Seifert, autor del ensayo Hermann Hesse, *Entre naturaleza y espíritu*. 13 de octubre a las 19, en el Centro Cultural San Martín, Sala E.

—Consideraciones sobre Demian y El lobo estepario. Conferencia y debate a cargo de Germán García, presidente de la Biblioteca Internacional de Psicoanálisis, y Vicente Rubino, psicoanalista junguiano, profesor de la Universidad de Belgrano. 20 de octubre a las 20, en la Biblioteca Internacional de Psicoanálisis, Pueyrredón 538 2º B.

—Exposición de libros y fotografías de Hermann Hesse. 27 de octubre al 3 de noviembre, en la librería Goethe, San Martín 577.

—Proyección de la película Vida y obra de Hermann Hesse (duración: 23 minutos). 13 de noviembre a las 20, en el Instituto Goethe, Corrientes 319.

Este ciclo cuenta con el auspicio de: Fundación Hermann Hesse (Suiza), Secretaría de Cultura de la Nación, Centro Cultural General San Martín, Embajada de Alemania Federal, Sociedad Argentina de Escritores, Xerox, Librería Goethe y esta revista.

**Galerna**



**NOVEDADES**

**TEORIA DEL ESPECTACULO**

André Helbo

**OTROS TITULOS**

**SEMIOTICA DEL TEATRO**

Fernando De Toro

**EL DIRECTOR Y LA ESCENA**

Edward Braun

**BRECHT EN EL TEATRO**

**HISPANOAMERICANO**

**CONTEMPORANEO**

Fernando De Toro

Revista

**LA ESCENA LATINOAMERICANA Nº 1**

**Charcas 3741/71-1739 72-6693**

**1425 Buenos Aires**

*Manjares de*  
**Federico**

*Guistalos*  
**Federico**

**El mejor restorán de la ciudad.**

con el discreto encanto de su precio.

potages, grillado de mariscos, pescados,

pollos y novillitos, salad bar

**Av. Córdoba 2828**

ABIERTO MEDIODIA Y NOCHE TODOS LOS DIAS DEL AÑO  
ACEPTAMOS TODAS LAS TARJETAS DE CREDITO  
SERVICIO DE ESTACIONAMIENTO CON VALET PARKING

Dios ha creado no exactamente a Adán pecador, sino al mundo en donde Adán pecó (G. W. Leibniz)

# La rebelión del coro

José Nun

*Integrado por trabajos escritos entre 1981 y 1988, los textos que integran La rebelión del coro de José Nun están recorridos por una misma preocupación teórica aunque, como dice el propio autor en la presentación, "en ese lapso variaron algunos de los énfasis, hubo proposiciones que se redefinieron y, desde luego, se me plantearon nuevas preguntas". No obstante, Nun decidió no modificar los textos, para no alterar la estructura que les es propia. Bajo el sello de Nueva Visión, el texto estará en la calle en los próximos días. Se ofrece aquí un fragmento del texto que da título al volumen.*

En la tragedia griega el centro del escenario lo ocupaban casi siempre los héroes, únicos que se hallaban en contacto con los dioses. La vida cotidiana tenía reservado, en cambio, un espacio subalterno y sin rostro: el del coro. Lo formaban las mujeres, los niños, los esclavos, los viejos, los mendigos, los inválidos, en una palabra, todos los que se quedaban en la ciudad cuando los demás partían en busca de la aventura, del poder y de la gloria.<sup>1</sup>

En La República, Platón trazó el correlato político de esta visión del mundo: el gobierno de su sociedad ideal no estaría en manos de inexpertos (como en una democracia) sino en reyes-filósofos, únicos que se hallarían en contacto directo con la verdad. Perspectiva también heroica de la política ésta, que ha dominado los decorados (la catedral, la corte, el parlamento, el palacio presidencial) al igual que los personajes y sus virtudes (el príncipe, el jefe militar, el líder carismático, el gran orador, el sabio de Harvard, o, más módicamente, el galán de Hollywood); pero la política ha seguido siendo presentada como el espacio público de lo grandioso por oposición a la esfera privada en que casi todos vivimos nuestra realidad diaria, sudorosa y poco mostrable. (No hace mucho, los héroes de la Comisión Trilateral tuvieron la gentileza de explicarnos que la gobernabilidad de las democracias dependía, precisamente, de que las cosas continuasen de este modo, de que la gente no se tomara demasiado en serio la idea de la participación).

Porque ocurre que, en nuestra época, la vida cotidiana ha comenzado a rebelarse. Y ya no mediante gestas épicas como la toma de la Bastilla o el asalto al Palacio de Invierno, sino de maneras menos deslumbrantes, pero también menos episódicas, hablando cuando no le corresponde, saliendo del lugar asignado al coro aunque conservando su fisonomía propia. El sím-

bolo por excelencia de esta rebelión es el movimiento de liberación femenina, justamente porque la mujer ha sido siempre el símbolo por excelencia de la vida cotidiana. En el colmo de la sorpresa, el guerrero o el tribuno de la plebe advierten que les pasan la cuenta por su ropa sucia o por la crianza de sus hijos. Pero la descompaginación del libreto es más general: también las minorías étnicas, los ancianos, los sin casa, los inválidos, los homosexuales, los marginados, los jóvenes —sobre todo, los jóvenes— violan el ritual de la discreción y de las buenas formas, se plantan en medio del escenario y exigen que se los oiga.

Por cierto, estos movimientos se han manifestado hasta ahora con mayor intensidad en las sociedades capitalistas avanzadas, confirmando que tampoco la protesta es un asunto de libre elección, disponible de igual manera para cualquier grupo en cualquier tiempo o lugar, sino que emerge allí donde las condiciones estructurales la hacen posible. Pero la importancia que deben asumir tales movimientos en la reflexión actual de la izquierda latinoamericana me parece incuestionable no sólo porque también han venido surgiendo en nuestras latitudes sino porque procuran liquidar una imagen heroica de la política que no es para nada ajena a las tradiciones del marxismo criollo.

Este es el significado de fondo que se corre el riesgo de no percibir si uno se ofende prematuramente por el sectarismo de algunos de estos nuevos actores o se limita a considerar el problema desde un punto de vista puramente táctico. Sin duda, hay voceros apresurados de esos movimientos que decretan por sí el fin del proletariado como sujeto revolucionario, sin darse cuenta —ni ellos ni sus críticos— de que, según veremos, lo que en realidad están empezando a constatar es el fracaso del discurso heroico sobre la clase obrera.

De ahí que el tema trascienda también meras discusiones coyunturales acerca de si, por ejemplo, darle impulso aquí y ahora al movimiento feminista es quitárselo al movimiento obrero o al movimiento campesino. Lo que está en juego es mucho más profundo: se trata de reivindicar y de potenciar los contenidos políticos de la cotidianidad de todos los sectores oprimidos; y esto incluye, obviamente, la de los campesinos y los obreros. Pero ni esos contenidos ni esta cotidianidad están ahí, ya dados, listos para ser aprehendidos en clave empiricista. Requieren ser constituidos como objeto e interpretados. Y la verdad es que somos muchos los "intelectuales tradicionales" (pace Gramsci) que, por más situados a la izquierda que estemos —o justamente por eso—, nos hallamos mal preparados para la tarea.

Algunas de las razones son ya bien conocidas. Así, durante más de un siglo, el reduccionismo de clase nos llevó a dar saliencia especial a una forma determinada de opresión, en la confianza de que las otras eran simples supervivencias del pasado o desaparecerían por arrastre. A la vez, en sus tratamientos de esta forma, tanto el "marxismo automático" de la Segunda Internacional como el "partido-conciencia externa" de la Tercera acabaron sepultando las Tesis sobre Feuerbach y, con ellas, la revolucionaria idea de Marx de que toda verdadera filosofía es autodidacta, de que la gente se educa a sí misma a través de su propia praxis. Pero hay otros obstáculos teóricos que tornan difícil aquel desciframiento y que son todavía parte del bagaje intelectual de muchos sectores de la izquierda latinoamericana. De estos obstáculos quiero ocuparme brevemente aquí. Para hacerlo, me centraré en el aludido fracaso del discurso heroico sobre la clase obrera.

## La autoemancipación del proletariado

Hay, por lo menos, un sentido en que el pensamiento de Marx coincide con el de Platón: para ambos, la auténtica garantía de una sociedad justa no resulta tanto de un sistema institucional específico como de la educación política de quienes la forman. Por eso, la utopía platónica asignaba a los reyes-filósofos el papel de tutores de la ciudadanía, con la misión de orientarla hacia el conocimiento verdadero, esto es, el que propugnaba la escuela del propio Platón. Es claro que Marx va a rechazar vigorosamente la idea de un guía externo y, con ella, una visión heroica de la política. Para probarlo, basta leer su Tercera Tesis sobre Feuerbach, pero, ¿basta realmente?

En sede filosófica, sí. Como se sabe, Marx refuta en esta Tesis al materialismo mecanicista, poniendo en evidencia la contradicción que le es inherente: una perspectiva que concibe a los hombres como



productos pasivos de fuerzas materiales que los determinan por completo, sólo puede fundar la posibilidad de cambio en la existencia de una minoría que, por razones que teóricamente quedan sin explicar, se hallaría libre de esas determinaciones, es decir, estaría por encima de la sociedad y podría, de este modo, educarla y conducirla al progreso. La réplica de Marx es aquí rotunda: no hace falta educadores externos porque son falsas las premisas que obligan a invocarlos; a través de su praxis, son los propios hombres quienes continuamente cambian sus circunstancias y se transforman a sí mismos.

Esta Tesis funda, a su vez, un programa: el de la autoemancipación del proletariado. Pero hay más que eso. Es un programa que, en principio, estaría sugiriendo el lugar preciso de la educación política de este sujeto colectivo concreto: aparentemente, tal lugar no podría ser otro que el de su praxis constitutiva, o sea la fábrica, desde que "no en vano el proletariado pasa por la escuela del trabajo, dura pero forjadora de temple".<sup>2</sup> Sólo que esta interpretación enfrenta serios problemas, porque será el mismo Marx quien señale las limitaciones de esa "escuela": si, por una parte, concentra a los obreros en grandes números y facilita así la comunicación y la solidaridad, por la otra "embrutece", "produce imbecilidad y cretinismo", convierte al operario en un mero "apéndice de la máquina" y, por último, "vence todas las resistencias" y sirve para reproducir las relaciones capitalistas de producción como si fuesen "las más lógicas leyes naturales".<sup>3</sup> Esto sin mencionar las francas posibilidades de cooptación que abren los períodos de "prosperidad temporal", a los que se refiere en su análisis de la situación política inglesa.<sup>4</sup>

Sucede, primeramente, que la reflexión de Marx trasciende el ámbito de la fábrica y se sustenta en una hipótesis más global sobre el rumbo de los procesos culturales entonces en curso: como intenté demostrar en otro lado, la consolidación de la esfera pública, los progresos de la alfabetización



y la revolución en las comunicaciones fueron algunos de los fenómenos que lo llevaron a suponer, en clave racionalista, que el proletariado lograría finalmente franquear la distancia que separaba a la ciencia del sentido común.<sup>5</sup> Esto unido a aquellas constataciones, lo inducirá a atribuirles cautelosamente a los intelectuales burgueses que se desclasan funciones complementarias significativas: no únicamente la de "explicarle al mundo sus propios actos" sino también las de dar apoyo moral y organizativo a los obreros y difundir entre ellos la literatura y la propaganda revolucionarias. Pero, sobre todo, en sus escritos políticos de madurez Marx va a enfatizar cada vez más el papel de los sindicatos como potenciales "escuelas de socialismo", estrechamente ligadas a la "escuela de trabajo", pero, por cierto, no subsumibles en ésta.<sup>6</sup> O sea que la educación política del obrero ya no aparece como un puro emergente de su actividad productiva sino que connota una transformación de la cultura y pone en juego mediaciones institucionales cuya densidad específica no hizo sino incrementarse desde la segunda mitad del siglo XIX.

Esto no significa que Marx preanuncie el voluntarismo radical del Lenin del *¿Qué hacer?*. Los sindicatos son concebidos como creaciones "espontáneas" de los trabajadores mismos que, "sin advertirlo conscientemente", se van constituyendo en "centros de organización de la clase obrera, tal como las municipalidades y las comunas medievales lo fueron de la clase media".<sup>7</sup> Lo importante es que, aunque Marx no llegó a plantearse en toda su complejidad la dialéctica base/sindicato, una apreciación realista del carácter contradictorio de la "escuela del trabajo" lo condujo a distinguir diversos niveles de estructuración de la clase y a poner distancia con cualquier visión heroica de la fábrica.<sup>8</sup>

Y es en este punto donde sobreviene una cierta perplejidad. Dado lo anterior, ¿cómo se explica que tantas generaciones de militantes y de estudiosos marxistas se hayan empeñado en "descubrir" o en "desarrollar" la conciencia de clase por referencia exclusiva a los obreros mismos y a su experiencia fabril, como si éste fuese el único plano de constitución del sujeto revolucionario?<sup>9</sup> Varios *ismos* se ofrecen como respuesta: economicismo, espontaneísmo, psicologismo y, seguramente, son en parte válidos. Pero soslayan una cuestión que me parece fundamental: las razones teóricas por las que, a pesar de todo lo expuesto, el marxismo se ha mostrado siempre propenso a esta concepción heroica de la política que generalmente Marx supo eludir. Porque lo paradójico de la apelación directa al obrero es que ha servido, en los hechos, para confinar su vida cotidiana a la oscuridad del coro, en la medida en que no se ajustaba —ni podía ajustarse— a los términos de la convocatoria. Veamos, entonces, cuáles son aquellas razones.

### El marxismo como terapia radical

Ocurre que, por muchos años, ha predominado en el marxismo la tendencia a operar con una epistemología de corte empiricista. Esta tendencia halló su consagración canónica en *Materialismo y empiriocriticismo*, de Lenin, y luego, cuando se difundió *La ideología alemana*, fue considerablemente realimentada por la seductora (e insostenible) analogía de la cámara oscura.<sup>10</sup> Desde esta perspectiva, la conciencia refleja la realidad ya dada de las condiciones materiales de la existencia pero, al hacerlo, la *invierte*; y esta inversión no es casual sino que resulta de la sumisión de esa conciencia a las ideas dominantes de la época, es decir, a la hegemonía burguesa.<sup>11</sup> ¿Por qué se trata de una epistemolo-



gía empiricista? Porque se maneja con una teoría del conocimiento en tanto simple copia de la realidad, según la cual esta última puede ser, en efecto, *reproducida* por la conciencia; y le añade un proceso distorsivo *sin el cual se supone que la realidad podría ser directa y diáfana por sus actores*.

Pero, aparte de que teorías de este tipo no pueden dar cuenta de aquello que es "copiado" —o sea, de cómo y por qué la conciencia selecciona obviamente algunos de entre los muchos estímulos potenciales que recibe—, su falta básica radica en ignorar que nuestra concepción del mundo es parte ella misma de la constitución de lo real (y esto incluye las condiciones materiales de existencia que, en tanto productos de la actividad humana, no son nunca un puro dato anterior a la conciencia). En otras palabras, a través de sus diversas prácticas los hombres y las mujeres, lejos de reducirse a *descubrir* una realidad ya establecida, la van también *construyendo*, lo que revela la insuficiencia —y el carácter contemplativo— de cualquier idea de la copia o del reflejo. Sin embargo, que esta idea haya podido fascinar a los marxistas con vocación de "reyes-filósofos" tiene poco de sorprendente: entre otras cosas, ha servido para garantizarles de una vez para siempre su sitio junto a la verdad revelada. Invariablemente, la falsa conciencia es un problema de los otros.

La posición que critico se ha visto acompañada —y reforzada— por una teoría idealista del lenguaje, conforme a la cual las palabras son, a su vez, un *reflejo* de las ideas que nos pasan por la *mente*.<sup>12</sup> Lo que no deja de ser curioso, puesto que el marxismo se privó así de extender al lenguaje uno de sus hallazgos fundamentales, a saber, que las ideas no son nunca disociables del contexto histórico en que emergen. De manera análoga, el significado específico de una palabra no se averigua simplemente interrogando a quien la enuncia o recurriendo al diccionario; para entenderlo es preciso investigar sus usos concretos, el papel que desempeña en las prácticas sociales en que interviene. Y esto justamente porque las palabras no son meras transmisoras de ideas o de conceptos: descontextualizadas, carecen de sentido.



No basta que un discurso apele a nociones como "conciencia proletaria" o "lucha de clases" para juzgarlo revolucionario, ni que no lo haga es condición suficiente para disputarle su calidad de tal. Como se ve, esta crítica resulta casi el reverso de la anterior: donde una teoría empiricista del conocimiento niega la función constituyente de la conciencia, una teoría idealista del lenguaje impide aprehender las formas discursivas como componentes centrales —y escasamente arbitrarios— de la realidad social material. Sumadas, ambas perspectivas dan sustento a una versión del marxismo que conduce necesariamente a una imagen heroica de la política.

Para entenderlo, conviene reordenar los elementos ya presentados. En primer término, todo discurso es concebido como un reflejo de la conciencia y ésta, por su parte, como un reflejo (distorsionado) de la realidad. En segundo lugar, el discurso marxista aparece como el único verdadero porque expresa la conciencia revolucionaria capaz de explicar esa distorsión e indicar el camino para cancelarla. Más aun, esta conciencia revolucionaria es la conciencia de clase del proletariado, aunque sean muchos los obreros concretos que no estén todavía en condiciones de asumirla porque son víctimas del proceso que invierte su conocimiento de la realidad. Respecto a ellos, el marxismo no puede menos que proponer, entonces, una terapia radical: su discurso debe desalojar el discurso falso que las ideas dominantes han instalado en la cabeza de esos trabajadores; y debe desalojarlo todo. El agente terapéutico pueden ser las crisis económicas —como en el joven Lukács— o el partido de vanguardia —como en el *¿Qué hacer?*—; pero el criterio de éxito no ofrece dudas: las ideas verdaderas deben penetrar las conciencias para disolver las distorsiones que las afectan; y las nuevas palabras que esa conciencia asuma como propias darán testimonio de la misión cumplida. El proletariado será revolucionario, esto es, "hablará marxismo", o no será. (Curiosamente, no se requiere sin embargo de los trabajadores que conozcan las teorías de la competencia o de los costos comparativos cuando se los juzga unidimensionalmente integrados a la cultura dominante; y ni siquiera se espera eso de los mismos burgueses.)

Por este camino, los obreros se ven asignados sin más el rol abstracto y heroico de clase universal, con la misión de liberar a la humanidad en su conjunto. La teoría ha develado el secreto de esta predestinación y lo ofrece generosamente a sus elegidos: si éstos incorporan el mensaje, se salvan porque su conciencia se hace revolucionaria; de lo contrario, se pierden porque su conciencia sigue siendo burguesa.

Lo paradójico es que, entendido de este modo, el marxismo deja de ser un potente instrumento de análisis de la realidad para verse reducido a una de tantas propuestas ideológicas en busca de portador. Y nada

pone más en evidencia este empobrecimiento que el mecanismo de la operación por la cual la mayoría de los obreros concretos son relegados al coro de los alienados, de los sometidos a la hegemonía burguesa, como si lo único que hubiese que explicar es por qué no se comportan como se supone que debieran.<sup>13</sup> Normatividad de trasfondo idealista que alimenta una imagen heroica de la política que acaba siendo desmovilizadora: su épica está poblada de obreros conscientes y de muertos gloriosos con los que difícilmente puedan medirse los hombres y las mujeres de carne y hueso que deben ocupar la mayor parte de su vida en ganársela.

¿Se trata de contribuir, entonces, a que acepten pasivamente su suerte? Todo lo contrario. Es justamente el ángulo estrecho de visión que critico el que impide comprender el potencial transformador que realmente alberga en los sectores populares, por más que éstos no se expresen como se espera. ¿Cuál es la alternativa? A la luz de lo dicho, me parece que la rebelión del coro está indicando, por lo menos, su rumbo. Procuraré hacerlo un poco más visible.

### Notas

- 1 Para un excelente esbozo histórico de la emergencia de la problemática de la vida cotidiana véase Gouldner (1975).
- 2 Marx y Engels (1967: 102).
- 3 Las primeras citas están tomadas de diversos escritos juveniles de Marx; las dos últimas corresponden a *El capital* (México 1946, trad. W. Roces), tomo I, cap. 24, p. 627. Es instructivo contrastar la imagen de la fábrica que ofrece este texto con la que presenta el *Manifiesto comunista*, parte I.
- 4 Véase, por ejemplo, Johnson (1980).
- 5 Véase "El otro reduccionismo", incluido en este volumen.
- 6 Adamson (1977) documenta cuidadosamente la referida evolución de Marx. Véase también Leiss (1974).
- 7 Marx (1976: 82-83).
- 8 Es casi innecesario señalar que Marx no pudo prever los procesos de burocratización sindical que sólo se tomarían fuertemente visibles desde comienzos de este siglo.
- 9 La pregunta se aplica también a los numerosos científicos sociales —especialmente anglosajones— que se han dedicado a refutar a Marx mediante el simple procedimiento de construir un supuesto tipo ideal de conciencia de clase, para después mostrar cómo se apartan de él las orientaciones de los obreros que entrevistan. Pero, insisto, uno no puede ensañarse demasiado con estos críticos cuando los propios marxistas adoptan métodos similares.
- 10 "Y si en toda ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en una cámara oscura, este fenómeno responde a un proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico", Marx y Engels (1968: 26). (Nótese que nos hallamos aquí ante una relación de semejanza real (y no meramente contingente) entre dos procesos: el de la ideología y el de la visión. Por eso se trata de una *analogía* y no de una *metáfora*, observación que debo a Boudon (1986: 58).
- 11 Conviene subrayar que no me propongo hacer aquí una exégesis del pensamiento de Marx sino que me estoy refiriendo a algunas partes del mismo que se volvieron moneda corriente en la izquierda marxista. Digo esto porque la teoría del fetichismo de la mercancía que presenta *El capital* permite fundar un análisis de los procesos de refracción/inversión radicalmente distinto —y mucho más rico— que el contenido de *La ideología alemana*. Véase a este respecto Lichtman (1975: 23).
- 12 Para una detenida elaboración de este punto me remito al importante trabajo de Gintis (1980), que me ha sido especialmente útil en la preparación de este artículo.
- 13 Seguramente, pocos razonamientos circulares lo hubieran irritado tanto a Gramsci como éste tan cómodo que se hace hoy invocando su nombre: "¿Por qué el proletariado no ha desarrollado todavía su conciencia revolucionaria? — Porque la burguesía es hegemónica".

La rebelión del coro. Estudios sobre la racionalidad política y el sentido común. José Nun. Nueva Visión. Buenos Aires, 1989, 156 págs.

## Psicoanálisis para niños.

### Ficción de sus orígenes.

Silvia I. Fendrik.

Amorrotu. Buenos Aires, 1989, 192 págs.

Alrededor de A 5.200



La historia oficial del psicoanálisis de niños se ha sostenido en el antagonismo que contraponen a la vez sueldos de vertientes centrales: la pedagógica, representada por Anna Freud y la psicoanalítica adscripta a Melanie Klein.

Estos modos opuestos son tomados en el libro a la manera de recuerdos encubridores que velan la posibilidad de escribir la historia de otro modo, la que resulta de volver a leer los textos de ambas autoras y aquellos otros que permitan una reflexión sobre lo que de su vida se habría encarnado en su obra.

Con esta ficción de los orígenes la autora se propone responder a las preguntas que se abren a partir de interrogaciones que no cesan de insistir: cuestiones de legitimidad, ilegitimidad, de sentido-sin sentido en la práctica con niños, de reivindicación del carácter "uno" del psicoanálisis en contra de la idea de especialización, de los derechos del niño a ser considerado "sujeto" en un análisis. Estos son algunos de los interrogantes, que intentos aislados de reflexión no han logrado transformar en una conceptualización que rompa con las *impasses* anteriores. Es a la manera de un síntoma que S. Fendrik propone considerar estos obstáculos, para poder trabajarlos como tales, en relación a lo no dicho, lo no pensado, lo no articulado.

Una afirmación freudiana requiere interrogar su destino: es aquella que al comienzo del historial de Juanito afirma que ese análisis sólo se hizo posible por la confluencia de la autoridad médica y la autoridad paterna en una sola persona, la unión del interés científico con el interés familiar.

Esta afirmación, nunca cuestionada, toma otra dimensión a la luz de los hechos posteriores: Melanie Klein, después de emprender una educación analítica y el posterior análisis de su hijo menor, expone esta experiencia, cuyo relato le vale el título de analista. En tanto Anna Freud, por la misma época, hace el análisis didáctico con su padre. Las dos versiones antagonistas que luego se desarrollan serán maneras de responder a la unión planteada por Freud entre padre y terapeuta. Un polo antagónico provendrá de una hija analizada por su padre y el otro de una madre que ha analizado a su hijo.

En la interpretación de estos y otros acontecimientos, la autora retoma los primeros textos de Anna Freud y Melanie Klein, produciendo lecturas diferentes a las sostenidas por la comunidad psicoanalítica.

El recorrido por la temprana obra de Anna Freud, la muestra interrogándose por cuestiones que hacen a la ética del psicoanálisis y el lugar del analista en la cura. La respuesta aportada no da lugar a una conclusión apresurada acerca del estatuto pedagógico de su obra, rotulándola de una vez y para siempre como la maestra del psicoanálisis. La posición pedagógica en la que finalmente desemboca, posición que ella considera inevitable para la dirección de la cura de un niño junto a la actitud y preparación analítica, constituyen para S. Fendrik "el síntoma con el que inscribió su nombre en la historia del psicoanálisis, el lugar donde es posible leer su filiación".

Aquí se abre un nuevo capítulo de libro que recorre la

historia de Anna Freud, jalonada por las vicisitudes de la relación con su padre. El recorrido es a través de acontecimientos múltiples que se entranan en la obra de Freud, configurándose allí los designios que determinarán la posición de Anna frente al psicoanálisis.

En el capítulo titulado "Vientos de guerra", Melanie Klein hace su entrada a través de las críticas al libro de Anna Freud *El psicoanálisis del niño* publicado en Viena en 1926. Sus cuestionamientos básicos se refieren a la falta de análisis del complejo de Edipo, la combinación entre análisis y educación y la idea de que todo límite impuesto al análisis de un niño es sólo una consecuencia de los prejuicios del analista.

Silvia Fendrik emprende un exhaustivo trabajo de los textos kleinianos en que estas críticas tienen lugar, mostrando el intento de Klein de desconocer sus propios orígenes y de repudiar toda conexión entre psicoanálisis y pedagogía, en tanto se pueden situar en su obra temprana sus ideales pedagógicos.

El reconocimiento de una falla en sus postulados iniciales, provoca una nueva postura en relación al lugar de la fantasía y su interpretación como fundamento de la cura, pero ello no alcanza para dar cuenta de este viraje y sus razones, y la misma estructura fantasmática y la misma interpretación reaparecen una y otra vez en el transcurso del análisis de su hijo menor. Finalmente la autora aborda la posición de cada analista evocada en relación al Nombre del Padre y al padre del psicoanálisis: Freud.

El propósito que Silvia Fendrik explicita no es erigirse en juez demarcatorio de la diferencia entre una y otra autora: "Se trata, en vista de la importancia de lo que está en juego para el destino del análisis de niños, allí y entonces, y también aquí y ahora, de poder reconocer y pensar, de analizar las razones que van a fundar la verdadera diferencia. Lo que está en juego no es un concepto, es una concepción del análisis, de la cual uno o más conceptos pueden ser solidarios".

Miriam Grignoli



## El sexo y la muerte.

Jacques Ruffié. Trad. de Mauro Armiño.

Espasa Calpe. Madrid, 1988, 299 págs.



Con este manual se asciende la escala zoológica de la mano del sexo, desde los coqueteos entre las bacterias amorosas hasta la sexualidad para todos los gustos en la humanidad contemporánea. El lector, entonces, debe acordar desde el comienzo que la sexualidad es, por un lado, el "cara-o-seca" del aparato genital; y por el otro, que aquello que se denomina "lo humano" no es más que un escalonci-to que sólo algunos se animan a subir.

A pesar de estas forzadas suposiciones, el texto no deja de ser interesante, sobre todo cuando se entrecruzan conceptos provenientes de la biología, la etología, la zoología, y la sociología de la sexualidad, entre otras materias.

Relatado como una novela de aventuras —el autor no disimula su formación filosófica sumada a la de biólogo—, este texto evoluciona "naturalmente" hacia la muerte, la que es descripta de la manera más totalizadora posible e indisolublemente ligada a la sexualidad en el circuito de: nacer/reproducirse para no morir/morir para que los otros se reproduzcan a su vez.

El texto de Ruffié tiene la virtud de aquellos viejos manuales de la escuela secundaria, en cuanto trata con naturalidad y no sin cierto optimismo aquellos temas que, al cabo de los años y después de haber pasado por otras lecturas, se nos transforman en los nudos vitales que nos atrapan y de los que, simultáneamente, huimos con horror.

Alicia Paz

Diccionario de términos psicológicos fundamentales. Frank Bruno. Trad. de Leandro Wolfson. Paidós. Barcelona, 1988, 310 págs. Alrededor de A

Con el propósito de evitar el mal uso que en diversos niveles de la vida diaria se hace de los términos psicológicos, el autor propone este diccionario introductorio a los términos fundamentales de la materia. Especie de manual básico de consulta permanente, en el recorrido de sus páginas se pretende que el público en general, que vive en "la era del parloteo psicológico", o el novel estudiante posean el instrumento adecuado para conocer y emplear correctamente cada concepto y evitar el infortunio de enfrentarse con alguien que "sabe" y puede llegar —bochorno social mediante— a corregirnos.

Cada término es definido en el diccionario en su significado principal (o múltiple) de una manera breve y simple, pero, justo es decirlo, esa intención hace naufragar muchas veces al alcance teórico de los conceptos. Sería interesante saber por qué el autor considera como psicológicos a los conceptos de "zen" o "yoga", olvidando otros tales como "acto fallido" o "lapsus", términos que casi son un tic en nuestra habla pero que tal vez no lo sean en los avatares de la lengua inglesa.

A la idea de que si hay algún mal que aqueja a este mundo éste es el uso equivocado de las palabras y que sirve al autor para justificar su obra, cabe aclarar que la palabra es un "mal" inevitable más allá del uso que hagamos de ella.

A. P.

## RECIENVENIDOS

Problemas sobre el amor y el deseo del analista. Juan Carlos Indart. Manantial. Buenos Aires, 1989, 158 págs. Bajo la colección "Presencias" ("...aquellas que consideramos deben llegar rápidamente al público, pues trazan huellas, surcos, o cuestionando huellas ya recorridas, vuelven a abrir surcos de antaño..."), la editorial Manantial ha publicado un nuevo libro de Juan Carlos Indart que merodea las cuestiones del amor desde el punto de vista psicoanalítico. Para ello, el autor remite a las enseñanzas de Lacan

al respecto, trabajando la noción de "deseo del analista". "Pero qué cosa puede ser el amor —escribe Indart—; más allá del ideal es asunto muy descuidado. Tal vez el axioma 'no hay relación sexual' sea de pocas consecuencias sin el advenimiento de signos, de personas-signos, signos de algo nuevo en el amor, signos de intersección vacía en el goce. Es lo que acá se trata de pensar como formando parte de la lógica con que Lacan pone a prueba el deseo del analista". El texto es producto de una serie de conferencias dictadas por el autor durante el transcurso del año pasado en la flamante Sociedad Analítica de Buenos Aires.

Esquizofrenia y familia. Guía práctica de psicoeducación. Carol Anderson, Douglas Reiss y Gerard Hogarty. Trad. de Zoraida J. Valcárcel. Amorrotu. Buenos Aires, 1988, 469 págs. Los autores proponen el método de las intervenciones psicoeducacionales como alternativa a las terapias familiares de uso tradicional para el tratamiento de los pacientes esquizofrénicos crónicos. El método psicoeducacional incluye a la familia en el tratamiento; en un primer paso, le provee de información científica actualizada acerca de la naturaleza de la enfermedad y los beneficios de la medicación a fin de reducir su

angustia y de acrecentar al máximo el aprovechamiento de sus propios recursos internos y externos. Respecto de la medicación, los autores reseñan los más recientes descubrimientos en la aplicación de quimioterapia, en función de lo que se conoce acerca de neurotransmisores y procesamiento cognitivo, ya que son partícipes en la idea de considerar a la esquizofrenia cada vez más como un conjunto de trastornos que se sitúan en las estructuras neuroanatómicas y los procesos bioquímicos. El método propuesto por Anderson, Reiss y Hogarty parte de la educación atendiendo al sistema familiar sin sacrificar las contribu-

ciones de los sistemas biológico, psicológico y ocupacional.

Lacan. Itinerario de su obra. Marcelle Marini. Trad. Alberto Franco. Nueva Visión. Buenos Aires, 1989, 355 págs. El libro de Marini procura despejar algunos desconocimientos que circulan por la obra de Lacan, atendiendo a facilitar el acceso a sus textos. La primera parte de este "itinerario" presenta la situación del psicoanálisis en Francia hacia 1985/86, definiendo el papel de Lacan en el conjunto de su historia desde



## El desenlace de un análisis.

Gérard Pommier. Trad. de Irene Agoff. Nueva Visión. Buenos Aires, 1989, 252 págs. Alrededor de A 5.500



"Estuvo en análisis casi toda su vida". El autor se refiere a James Strachey (el renombrado traductor a la lengua inglesa de la obra de Freud), ilustrando una dramática pregunta que arrastra actualidad: ¿puede un análisis terminar? Es la pregunta que anima este libro, donde leemos un desarrollo sobre las operaciones que responden acerca de lo finito y lo infinito en un análisis.

Ofrece, como primer punto de apoyo teórico, la segunda tópica freudiana y lo que en ella se distingue: lo inconsciente (saber estructurado como un lenguaje, que relanza al infinito su significación por el choque con la roca de la castración) y el "eso" ("lugar de la pulsión donde el efecto de lenguaje permite la construcción lógica del fantasma"). Dicho esto, el autor aclara con urgencia que la construcción del fantasma lleva como condición el trabajo sobre las formaciones de lo inconsciente. El motivo de esta rápida aclaración es, seguramente, el de impedir que se instale un malentendido (por otra parte ya instalado en algunos circuitos de la práctica del psicoanálisis) que olvida la intrincación del fantasma en el síntoma.

Es interesante observar que no dice formaciones del inconsciente sino de lo inconsciente. No hay en esto alarde retórico, hay una precisión profundamente conceptual que refiere al término inconsciente como "la adjectivación de una formación adventicia". Sólo por comodidad discursiva se lo nombra como sustantivo.

El primer capítulo se titula "Análisis infinito..." y luego vendrá el segundo "Análisis finito...". Describe los actos que le son específicos al analista: puntuación, escansión y subrayado. Para su acto, allí, el analista no necesita hablar pero por él "trae la letra a la existencia". Veamos. La puntuación es una intervención mínima por la cual el analizante se interroga sobre lo que ha enunciado y sospecha la incidencia de un saber no sabido. En cambio, la escansión (recorte de la palabra) introduce un desvío de la intencionalidad semántica, es una cita inesperada con la verdad de un saber que es inconsciente. La escansión, se recuerda, no es un mero juego de palabras cualesquiera, así como no todo tropiezo del discurso es sintomático. Sólo es pertinente si el equivoco que ella descubre "permite desprender, gracias al saber literal de lo inconsciente, el síntoma del fantasma que lo engendra", es decir, si el contexto permite la correspondencia entre una palabra equívoca y un elemento del fantasma.

Pueden presentarse en un discurso tres casos freudianos de la letra: el jeroglífico (para su lectura se utiliza como referencia alguna forma de simbolismo), el rebus (lo literal aparece por homofonía) y el caligrama (indica un lugar lógico, desprovisto de cualquier representación particular). Pommier ejemplifica esos casos con el análisis de discursos extractados de sus analizantes donde se ve con claridad la separación entre síntoma y fantasma como efecto de la escansión. En esos ejemplos se capta con emoción la presencia de un sujeto en *fading*, y también la función deseo del analista que posibilitó esa operación, y, aún más, se capta el talento y el saber-hacer de un psicoanalista aplicado a su función.

1926. A renglón seguido, comenta las cuestiones fundamentales de su doctrina y de la ética que, estima, se desprende de ella. En segunda instancia, un dossier propone una cronología —junto con un resumen analítico— de 104 títulos, entre los cuales se encuentran los Seminarios inéditos. Un sistema de renvíos ayuda a situar las referencias en el cuerpo del libro y permite una lectura "en estrella". Completan la documentación una sección de bibliografía y otra de anexos que incluye los casos presentados y releídos por Lacan.

Para dominar la resistencia. Guía práctica de terapia familiar. Carol M. Anderson y Susan Stewart. Trad. de Susan Bauer. Amorrortu. Buenos Aires, 1989, 212 págs. El propósito de este libro es ayudar a terapeutas familiares a prever manifestaciones comunes de resistencia y tener preparadas estrategias que les permitan superarlas. En terapia familiar las resistencias presentan una particular intensidad dados la cantidad de personas que participan en la terapia y el hecho de que los miembros de una familia pueden sentir la acusación implícita de ser ellos los causantes del padecer del miem-



Nos dice el autor: "la separación no es otra cosa que el instante del reconocimiento de la alienación", ese momento de sorpresa de un analizante ante la revelación de su propia presencia alienada en el deseo del Otro, siendo que quien se sorprende ya es otro.

El descifrado (separación de un conjunto de letras del fraserío y de las significaciones conscientes) es tarea del analista, pero no su lectura que en cualquier caso sería tomada como según su deseo. No hay por qué añadir un saber a otro que ya se demarcó por la escansión. Es tarea del analizante proceder a su lectura, para que "la letra que él descubre en su propia palabra aparezca a la misma altura que la letra del síntoma escrita sobre su cuerpo". Así, liberado el cuerpo de las adherencias al saber, el efecto terapéutico es inmediato.

Ocurre mayormente, observa Pommier, que en este momento de conquistas, el sujeto interrumpe su análisis, pero ignorándolo todo sobre su fantasma y quedando a sus expensas. El fantasma, habiendo perdido su consistencia en el síntoma, busca su realización, con el riesgo de un pasaje al acto. El punto del descubrimiento de la castración en el Otro, del franqueamiento del sujeto de su identificación al Fallo, desgasta lo que el sujeto es, y por esta vía se hace infinito el análisis. El límite del desciframiento reside en que el descubrimiento de la castración plantea una amenaza: la de una nueva fijación del síntoma. El análisis podría durar el tiempo de la reproducción del síntoma. Es necesaria una operación más para arribar a una conclusión lógica del análisis. Esa operación es la de la construcción del fantasma que prepara el acto de la interpretación.

¿Quién es aquel sujeto que atravesó un fin de análisis? Gérard Pommier nos dice: "Es aquel que avanza, y aquel que cae en la trampa que se ha tendido. Para él, el destino llega a prescripción. Su sufrimiento es extraordinario, porque significa su existencia. Queda lo que él puede hacer con esta existencia, le queda su propio camino, cuyo acceso nadie le mostrará".

Paula Hochman

bro sintomático. Asimismo, todo cambio produce resistencias y muchas veces es el propio terapeuta el que inadvertidamente perpetúa esa tendencia. Este texto, entonces, se propone como un manual que abrevie el largo y arduo proceso de unir teoría y práctica y ofrezca un apoyo al terapeuta desalentado frente a una situación terapéutica difícil. Es recomendable para aquellos que se inician en la profesión, brindándoles ideas sobre intervenciones específicas hasta que hayan desarrollado su propio repertorio, o para terapeutas experimentados que sufren de cierta "fatiga" que les quita energía y creatividad.



## INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán L. García

Sigmund Freud consigna, en su historia del movimiento psicoanalítico, el hecho ocurrido en Buenos Aires en 1910: Germán Greve, un médico residente en Chile, resume su doctrina en un congreso médico. Es el comienzo del psicoanálisis en la Argentina. Habla también de Juan Ramón Beltrán, que se escribía con Pfister, autor de *La psicoanálisis*, una introducción al tema de 1930. Le pide un trabajo para *Imago* a Jorge Thenon, que le había enviado un libro llamado *La neurosis obsesiva* (Ed. El Ateneo, Bs. As. 1935) cuyas cuatrocientas páginas, sumadas a una información actualizada hasta el detalle en varios idiomas, impresionaron al fundador.

Germán Greve, Juan Ramón Beltrán, Jorge Thenon son nombres que aparecen en una historia realizada por Sigmund Freud. ¿Cómo es posible que sean ignorados por los analistas argentinos?

Es sabido que soy autor de una "novela histórica" a la que se le reconoce, al menos, la reunión de trescientas páginas de información —hecho que fue posible por la colaboración de Graciela Musachi.

Las falencias metodológicas de ese libro no excusan —más bien acusan— las negligencias posteriores. Pasó más de una década y lo único que recibí como respuesta fue el plagio (APA), la calumnia (Guillermo Macci), la suspicacia política (Hugo Vezzetti), la acusación infundada (Francisco Ferrara), etcétera.

¿Por qué existe una aceptación generalizada del psicoanálisis y un rechazo, también generalizado, de su historia? En otras latitudes estas cosas suelen explicarse por las "pasiones de la transferencia", lo que supone que el psicoanálisis se explica a sí mismo.

Por mi parte, supongo que la cosa está en otro lado: el término psicoanálisis cubre diversas prácticas y es el nombre de una actividad disputada por profesiones también diversas. Hacer historia es señalar las diferencias prácticas y su relación con las profesiones, lo que nadie quiere. Por ejemplo, los médicos enseñan en psicología (pero los psicólogos no tienen, lo que sería algo, la cátedra de psicología médica). ¿Enseñan medicina los médicos en psicología? No, según algo que estableció la APA, los médicos enseñan psicoanálisis. ¿Por qué los psicólogos aceptan que los médicos enseñen? Porque saben que la psicología no es psicoanálisis. ¿Creen que es medicina? No, porque entonces no practicarían. ¿Qué es, entonces, lo que creen? Que la presencia de médicos en la carrera de psicología es prestigio más relación con el campo sanitario (la psicología escolar y laboral no tiene una inserción conveniente, la psicología clínica es inverosímil).

En cuanto a la psiquiatría, la tradición argentina tiene a la derecha a la biología (Jakob, Nerio Rojas) y a la izquierda a los diferentes pensadores de lo social (Jorge Thenon, pertenece a la reflexología, intento de articular este dualismo).

Entre la biología y lo social, entre el "individuo" y la "comunidad", el psicoanálisis se encuentra con Spinoza: una misma sustancia con dos atributos. Esto quiere decir, la noción de sujeto invalida la oposición entre individual y colectivo, entre corporal y mental, etcétera.

Hacer la historia es mostrar que la misma organización del campo —las carreras "humanistas" implicadas en la aventura psico— es la herencia cristalizada de un discurso anacrónico impugnado por el psicoanálisis, impugnación que llega fundamentalmente a poner en cuestión a los mismos practicantes del psicoanálisis.

El acuerdo se hace explícito: cada carrera implica la aceptación de los aportes del psicoanálisis, lo que significa que el psicoanálisis aporta en cada jubilación sin cobrar otra cosa que el fruto de la "falsa conexión" llamada transferencia.

Formidable ironía de la historia: los psicoanalistas como *minos* de la medicina realizando trucos en la sala de espera para distraer el sufrimiento —después de todo, es goce— hasta que la farmacia encuentre la respuesta. ¿Qué otra cosa es una práctica que desconoce la mediación del fantasma, sino el otro camino hacia la drogadicción generalizada de la organización social actual?

Es el camino opuesto al psicoanálisis, esa dialéctica entre lo que se dice y lo que aún queda por decir. Hacer la historia para despertar de las profesiones que sirven de opio a los analistas.

Cuando el alma habla, ¡ay! ya no es alma (August von Platen).

# PROLI

## Pronósticos literarios

### PROLI N° 11

1. Responda a las trece preguntas, eligiendo en cada caso la opción que crea correcta, y traslade el resultado a la tarjeta que cierra esta página.  
2. Luego envíe la tarjeta completa —o una fotocopia— a:  
REVISTA BABEL, Julio A. Roca 751, 3ro. B (1067).  
3. Entre todas las tarjetas correctas que tengan matasellos de correo anterior al 25 de septiembre de 1989 se sorteará una orden de compra por 5.000 australes en Librería Gandhi, Montevideo 453.  
4. El resultado se dará a conocer por carta al ganador. Se publicará la respuesta correcta en la edición N° 12 de Babel y el nombre de la persona afortunada en el número siguiente.  
5. Si ninguna de las respuestas recibidas fuera la correcta, el premio pasará a engrosar el pozo del PROLI N° 12, que se publicará en la edición de igual número.

1. ¿Cuáles son los tres primeros personajes que aparecen en el Fausto de Goethe?  
L: El Señor, Mefistófeles y el Arcángel Gabriel.  
E: El Director, el Poeta y el Gracioso.  
V: Fausto, Wagner y Frosch.

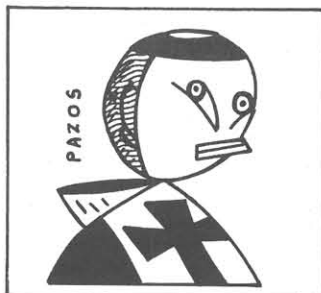


2. En "Memorias de un wing derecho", de Roberto Fontanarrosa, el protagonista cuenta, al empezar su encendido monólogo, cuántos goles lleva convertidos. ¿Cuál es la cifra?  
L: 68.  
E: 6.8.  
V: 6.800.

3. Cuando tenía 25 años, Georg Berkeley escribió su obra más célebre. ¿Cómo se llamaba?  
L: Tratado sobre los principios del

conocimiento humano.  
E: Novum Organum.  
V: Reflexiones sobre el gobierno de la comunidad.

4. ¿Cuál de estos libros de poesía no pertenece a Ezequiel Martínez Estrada?  
L: Coplas de ciego.  
E: Alcándara.  
V: Humoresca.



5. ¿Dónde nació Fray Luis de León?  
L: Fontiveros.  
E: Paredes de Nava.  
V: Belmonte del Tajo.

6. Beowulf, el héroe anglosajón, debe liberar a un gobernante del repulsivo monstruo Grendel. ¿Quién es el socorrido?  
L: El thane de Cowdor.  
E: El Rey de Dinamarca.  
V: El elector de Sajonia.

7. ¿A qué nombre corresponde la L de Juan L. Ortiz?  
L: Lauretine.  
E: Lafcadio.  
V: Leopoldo.

8. Entre 1760 y 1770, Laurence Sterne publicó un par de obras usando como seudónimo el nombre de un personaje shakespeariano. ¿Cuál era?  
L: Bruto.  
E: Yorick.  
V: Falstaff.

9. ¿Qué robo investiga la Agencia Continental en el primer capítulo de La maldición de los Dain?  
L: Un gral.  
E: Ocho diamantes.  
V: Una pistola de plata.

# EL POTRERO



10. En su Viaje de un naturalista alrededor del mundo, Charles Darwin narra la caza de un Hydrochoerus capybara (cerdo de agua) de 98 libras. ¿Dónde logra la magnífica pieza?  
L: Mauricio.  
E: Montevideo.  
V: Malasia.

11. El gaucho Guillermo Hoyo es protagonista de una famosa obra de Eduardo Gutiérrez, pero allí se lo conoce también con otro nombre. ¿Cuál es?  
L: Juan Moreira.  
E: Hormiga Negra.  
V: Pastor Luna.



12. ¿Qué profesión tenía, además de arquero, Joseph Bloch, protagonista de la novela de Peter Handke El mledo del arquero ante el penal?  
L: Mecánico.  
E: Acomodador de cine.  
V: Jardinero.



13. En el comienzo de La historia secreta del señor de Musashi, de Junichiro Tanizaki, el protagonista presencia una escena que, según el narrador, habría originado su masoquismo. ¿Qué es lo que vio el señor de Musashi?  
L: Un grupo de mujeres acicalando las cabezas cortadas de los enemigos.  
E: Un samurai desflorando salvajemente a un joven criado.  
V: Un miembro del shogunato intentando sentarse sobre la empuñadura de su espada.

|    | L | E | V |
|----|---|---|---|
| 1  |   |   |   |
| 2  |   |   |   |
| 3  |   |   |   |
| 4  |   |   |   |
| 5  |   |   |   |
| 6  |   |   |   |
| 7  |   |   |   |
| 8  |   |   |   |
| 9  |   |   |   |
| 10 |   |   |   |
| 11 |   |   |   |
| 12 |   |   |   |
| 13 |   |   |   |

Solución del PROLI N° 10: 1) L; 2) V; 3) V; 4) V; 5) L; 6) L; 7) V; 8) E; 9) L; 10) V; 11) E; 12) E; 13) V.  
Ganador del PROLI N° 9: Amanda Espósito.

# PUNTOSUR

## Libreros

Novela - Política - Poesía - Teatro -  
Psicología - Infantiles - Técnicos -  
Importantes descuentos -

## OFERTAS

Bruguera - Centro Editor  
Hyspamérica -  
Desde A 300



LOCAL DE  
VENTA  
AV.

CORRIENTES  
1225 - CAP.

# NOVEDAD



Torcuato S. Di Tella, **Diccionario de ciencias políticas y sociales**



# ROCANRROL Y TODO LO DEMAS EL AUJERO



Un "aujero" para entrar  
en el mundo  
subterráneo  
de la noche.

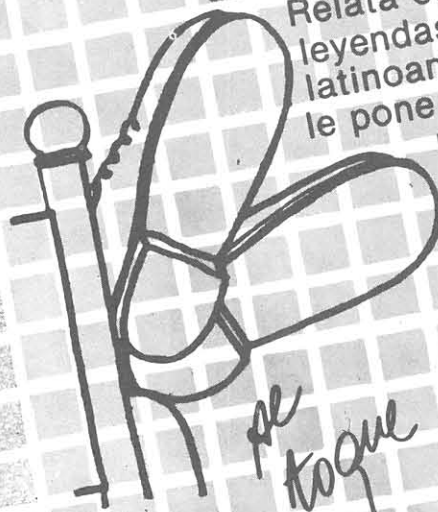
Se delira:  
Pancho Muñoz.  
de lunes a viernes  
a las 00:30

## ¿QUIEN DUERME CON MARCELO SIMON?

### LA SIESTA DE PROVINCIA

Les habla a los insomnes  
despierta a los siesteros.

Relata cuentos y  
leyendas del folklore  
latinoamericano y  
le pone la púa a la  
nota del día.  
de lunes  
a viernes  
a las 14



de  
toque

RADIO  
PROVINCIA

LA RADIO DEL PUEBLO



# PAGINA ES NOTICIA

## ESTADOS UNIDOS

### The New York Times

but not theatrical," Mr. Soriano said in a telephone interview.

Mr. Soriano, one of whose novels became the movie "A Funny, Dirty Little War," was less direct in an article that he wrote for *Página 12* the

## FRANCIA



« arrivisme politique », etc. Les révélations de *Página Doce* ont court-circuité les manœuvres du conseiller. Mais cette affaire n'est sans doute pas terminée: la presse s'en est emparée et s'interroge sur l'origine des fuites. Le scandale est

## ESPAÑA

### EL PAIS

Poco tiempo después de asumir la presidencia, Menem dejó entrever en unas declaraciones, publicadas sólo en el diario progresista *Página 12* y no desmentidas, que quería fuera del Ejército al coronel Mohamed Ali Seineldín y al teniente coronel Aldo Rico.

## BRASIL

### O GLOBO

Até o momento, *Página 12* tem cumprido suas promessas aos leitores: duas de suas matérias provocaram crises nas Forças Armadas e na Justiça, mas em compensação aumentaram as vendas num País desacostumado a denúncias. A primeira foi a publicação de

## FRANCIA

### Le Monde

## ITALIA

### IL MESSAGGERO

Martedì, il quotidiano *Página 12* ha denunciato che i militari «fondamentalisti» stanno pianificando un attentato contro un ufficiale in attività per poi scatenarsi.

## SUECIA

### SVENSKA DAGBLADET

re han skrivit för första numret 26 maj 1987:

*Página 12 är en tidning där saker och ting kommer att kallas vid sitt rätta namn. De döda*

## ITALIA

### il manifesto

farsesco ed ironico di una vicenda che aveva tuttavia tenuto nell'incertezza per un giorno intero il paese e gli stessi mezzi di comunicazione. Da *Página 12*, che apre la prima pagina con il titolo «Eroe di fango», fino al severo quotidiano del mattino *La Nación*, che scrive - in un articolo di fondo pagina - «credevano che Rico fosse un secondo San Martín».

## ESTADOS UNIDOS

### Newsweek

key papers, *La Epoca* of Santiago and *Página 12* of Buenos Aires, regularly excerpt articles from *El País*. It has become a soapbox for some of Latin America's most respected novelists and commentators—among them Gabriel García Márquez,

## ESPAÑA

### cambi16

La indignación se mezcla con la tristeza: «Es cierto que la indignación lleva a pensar que éste es un país menos serio que *Burkina Faso*», dice desde una columna de opinión Jorge Lanata, de *Página Doce*.

# Página/12

el país a diario

## EL NUEVO PERIODISMO

Director: Jorge Lanata